ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

ARISTOTELIS ARS POETICA

POÉTICA DE ARISTÓTELES

EDICIÓN TRILINGÜE POR

VALENTÍN GARCÍA YEBRA

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

FUNDADA POR DÁMASO ALONSO

IV. TEXTOS, 8

© VALENTÍN GARCÍA YEBRA, 1974.

EDITORIAL GREDOS, S. A.
Sánchez Pacheco, 85, Madrid.

PRIMERA EDICIÓN, 1974.
3.ª REIMPRESIÓN.

Depósito Legal: M. 7489-1999.

ISBN 84-249-1200-4.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A.
Esteban Terradas, 12. Polígono Industrial. Leganés (Madrid), 1999.

INTRODUCCIÓN

Las obras de Aristóteles se dividen tradicionalmente en «exotéricas» y «esotéricas». Las últimas se llaman también desde antiguo «acroamáticas». Ninguno de estos términos procede de Aristóteles mismo, quien, refiriéndose a sus propios escritos, habla sólo de ἐκδεδομένοι λόγοι «escritos publicados» (*Poética* 54b18)[1], contraponiéndolos implícitamente a los aún «no publicados». Probablemente, los «publicados» correspondían a los que más tarde se llamaron «exotéricos», término que figura ya en Cicerón, quien, en *De finibus* V 5, 12, menciona dos géneros de escritos morales aristotélicos: «De summo bono, quia duo genera librorum sunt, unum populariter scriptum, quod ἐξωτερικόν appellabant, alterum limatius, quod in commentariis reliquerunt...». Cicerón se refiere juntamente a Aristóteles y a Teofrasto, de quienes dice que hay, acerca del bien supremo, dos géneros de libros, uno escrito «popularmente», es decir, en estilo sencillo, de lectura fácil, destinado al *público* (género «exotérico»), y otro «más limado», de mayor rigor científico, sin concesiones al lector simplemente aficionado. Ambos autores habían dejado este segundo género de libros en «comentarios», término equivalente al griego ὑπομνήματα, por el cual debe entenderse un conjunto de notas destinadas a «traer a la mente», es decir, a recordar, los temas a que tales escritos se referían. Los libros de este segundo género eran sin duda los llamados

---

[1] Al citar pasajes de la *Poética* me refiero siempre, según costumbre internacional, a la paginación de I. Bekker; cf. *infra*, pág. 22 y n. 31.

por los primeros comentaristas de Aristóteles «esotéricos» o «acroamáticos».

No conocemos bien el uso que de tales libros se hacía en la escuela peripatética. El hecho de que se los llamara «acroamáticos» (ἀκροαματικά, de ἀκροάομαι «oír», «escuchar») parece indicar que estaban destinados a «ser oídos», es decir, que no andaban en manos de lectores, sino que probablemente servían de guía al maestro para sus lecciones, en el curso de las cuales ampliaría las notas consignadas en el libro. Esto explicaría el carácter aparentemente incompleto, fragmentario, a veces inconexo, de algunos de estos escritos.

Los libros «exotéricos» o publicados en vida de Aristóteles —a los cuales se refieren sin duda los conocidos elogios de Cicerón: «flumen orationis aureum fundens» (*Acad.* 2, 119), «dicendi incredibili quadam cum copia tum suavitate» (*Top.* 1, 3)— se perdieron, sin que sepamos con seguridad cuándo ni por qué [2]. Ya a mediados del siglo I a. de C. andaban sin duda bastante olvidados, pues Cicerón afirma que, en su tiempo, ni siquiera conocían a Aristóteles los filósofos, excepto muy pocos: «Minime sum admiratus eum rhetori non esse cognitum, qui ab ipsis philosophis, praeter admodum paucos, ignoratur» (*Top.* 3); pasaje que comenta con su tino habitual el padre Feijoo: «El comercio de Roma con Atenas en aquel tiempo era mucho; con que, aunque Ciceron hablase solo de los Filósofos Romanos, se infiere lo olvidado que estaba en una y otra parte Aristóteles: pues no podía tener nombre considerable en Atenas, quien casi totalmente era ignorado en Roma» [3].

---

[2] Se ha querido explicar esta pérdida por una supuesta creencia generalizada de que las obras acroamáticas o esotéricas eran las que contenían la verdadera doctrina de Aristóteles, la que el maestro había enseñado secretamente a sus discípulos, lo cual habría movido a copiarlas y estudiarlas intensamente, mientras que se dejaría a las exotéricas caer en el olvido y finalmente perderse (cf. G. F. Else, *Aristotle. Poetics. Translated, with Introd. and Notes.* Ann Arbor, 1967, pág. 10). Otros atribuyen su pérdida a cierta oposición que el público vería entre Aristóteles y Platón, de quien, en efecto, se han conservado casi todos los escritos exotéricos o publicados. Mas no parece que esto pudiera ser obstáculo para que se conservaran también los de Aristóteles.

[3] *Teatro Crítico Universal.* «Discurso Septimo». Tomo Quarto. Nueva

Las palabras de Cicerón deben aplicarse a todas las obras de Aristóteles, tanto exotéricas como esotéricas o acroamáticas. Éstas, según cierta tradición recogida por Estrabón (608-609) y Plutarco (*Sulla* 26), estuvieron perdidas durante los dos siglos y medio que siguieron a la muerte de su autor, hasta que reaparecieron en Roma sin gran repercusión inmediata. El padre Feijoo resume así la conocida historia: «Por lo que toca á la corrupcion de las Obras de Aristóteles, es cuento largo, y se necesita de desenvolver un pedazo de historia, el que tomarémos de dos grandes Autores, Estrabon, y Plutarco. Es de saber, que Aristóteles al tiempo de morir entregó todos sus libros á su discipulo Teofrasto, como tambien la Presidencia del Lycéo. Teofrasto los entregó con el resto de su Biblioteca á su discípulo Neléo. Este hizo transportarlos á Scepsis, Ciudad de la Troade, Patria suya, y los dexó á sus herederos: los quales viendo la ardiente solicitud con que los Reyes de Pergamo, de quienes eran vasallos, buscaban todo genero de libros, y mucho mas los de mayor estimacion, para hacer una rica, y numerosísima Biblioteca, no queriendo enagenarse de los de Aristóteles, que consideraban como una porcion preciosa de su herencia, los escondieron debaxo de tierra, donde estuvieron sepultados cerca de ciento y setenta años, al cabo de cuyo espacio de tiempo fueron extraídos por la posteridad de Neléo, de aquella obscura prision; pero muy maltratados, porque por una parte la humedad destiñendo el pergamino habia borrado mucho; por otra los gusanos los habian roído en varias partes. En este estado fueron vendidos á Apelicón Teyo, rico vecino de Atenas, y muy codicioso de libros, el qual los hizo copiar; pero los Copiantes, que carecian de la habilidad necesaria, llenaron incongruamente los vacíos, supliendo segun su capricho, los pasajes que estaban borrados ó comidos. Despues de la muerte de Apelicón, su Biblioteca fue transportada á Roma por el dictador Syla, y en ella los libros de Aristóteles, los quales fueron comunicados por el Bibliotecario de

Impresion, en la Imprenta de Blas Roman. Madrid, 1778, pág. 139. (Conservo la ortografía de la época.)

Syla al Gramático Tyranion, que era amigo suyo, y de las manos de este pasaron a las de Andrónico Rodio, que hizo sacar varias copias de ellos»[4]. Según Ing. Düring («Aristoteles», *Paulys Realencyclopädie der Class. Altertumswiss.*, Supplementband XI, 196), «hoy los investigadores miran la historia del hallazgo de Escepsis con desconfianza injustificada. Se considera increíble que Andrónico pudiera tener, 300 años después de morir Aristóteles, acceso directo a sus manuscritos originales». Sin embargo, a juicio de Düring, «los hechos fundamentales están bien atestiguados».

La *Poética* pertenece al grupo de los escritos acroamáticos. Es uno de los que presentan en mayor grado el carácter fragmentario y a veces aparentemente inconexo a que antes me refería. Frente a este aparente desorden del texto pueden adoptarse varias posturas. La supuesta falta de coherencia puede explicarse diciendo que, por ser en general las obras esotéricas algo así como cuadernos de notas para uso privado del autor, éste sólo anotó lo que le parecía conveniente o necesario: la conexión completa la establecería en cada caso al desarrollar, de viva voz o por escrito, estos apuntes previos. Pero también puede suceder que la oscuridad o incoherencia del texto parezca deberse a la presencia de una o de varias frases, quizá de un pasaje entero, con cuya eliminación el texto se tornaría transparente. El procedimiento más fácil sería entonces suprimir tales estorbos. Y no han faltado quienes han recurrido a semejante expediente, aunque la frase o frases o el pasaje en cuestión figuren en todos los manuscritos conservados. En no pocos casos se ha dado por supuesto que una nota marginal, quizá del propio Aristóteles, se ha deslizado al texto, o que se han combinado en éste dos versiones alternativas.

En la faena de limpiar de tales aditamentos el texto de la *Poética* han sobresalido Daniel de Montmollin (*La Poétique d'Aristote. Texte primitif et additions ultérieures.* Neuchâtel, 1951) y, con más moderación, Gerald F. Else (*Aristotle's*

[4] *O. c.*, pág. 152-153.

Poetics. The Argument. Cambridge Mass., 1951, y *Aristotle. Poetics,* ya citado). Sería largo enumerar todos los pasajes suprimidos por uno u otro; me limitaré a indicar, refiriéndome a la traducción española, aquellos en cuya supresión coinciden ambos: 48b6-8: «y se diferencia... sus primeros conocimientos»; 48b12-19: «Y también es causa de esto... o por alguna otra causa semejante»; 49a10-13: «—tanto ella como la comedia... en muchas ciudades—»; 49a31-36: «La comedia... sin dolor»; 54a37 - 54b15: «Es, pues, evidente... Agatón y Homero»; todo el cap. 16; 55b24 - 56a10: «Toda tragedia tiene... sean siempre aplaudidas»; 59b7-16: «Además, en cuanto a las especies... los supera a todos».

En general se ha considerado excesiva la libertad con que estos autores han manejado el texto aristotélico. Una pronta y mesurada reacción frente a la obra de Montmollin puede verse en la reseña (en francés) de Leopoldo E. Palacios en *The Phoenix,* The Journal of the Classical Association of Canada, Vol. VI, n.º 2, 1952, pág. 75: «la hipótesis de las notas marginales es atendible para explicar ciertas dificultades del texto», pero Montmollin «se ha servido de ella con prodigalidad. Si en ciertos casos [...] nos parece que tiene razón el autor, estimamos que es puramente gratuito ver en otros notas marginales. Y, en cuanto a la doble redacción superpuesta, que se funda en el cap. 25, nos negamos absolutamente a admitirla». Más recientemente, Ingemar Düring, en el artículo citado, col. 229, después de admitir que el texto de la *Poética* está entreverado de notas marginales y pequeñas adiciones, afirma que «es una ilusión creer que pueda establecerse siempre una separación neta entre la redacción original y los aditamentos posteriores».

La inclusión de la presente edición de la *Poética* en la Biblioteca Románica Hispánica hace innecesarios el esfuerzo y la aventura de «purificar» así el texto de Aristóteles. A los lectores atraídos por los temas habitualmente estudiados en esta Biblioteca les interesa sobre todo la obra aristotélica tal como la conocieron los grandes escritores y preceptistas europeos que basaron en ella su práctica o sus teorías desde el Renacimiento hasta el Romanticismo. Algunos de aquellos

escritores o preceptistas leyeron y estudiaron la *Poética* directamente en griego. Otros, más numerosos, la conocieron en alguna de las traducciones latinas que se multiplicaron por Europa desde fines del siglo XV. Hoy los más preferirán leerla en su propia lengua. Pero a todos les agradará, y aun les ayudará a calar hondo en el pensamiento de Aristóteles, poder confrontar con la traducción moderna el texto griego, o la versión latina, casi siempre más próxima a él que cualquier traducción moderna. Para facilitarles la tarea hemos llevado a cabo la presente edición trilingüe.

I

EL TEXTO GRIEGO

1. La tradición manuscrita

La *Poética* parece haber sido casi desconocida en la antigüedad, incluso después de haberse publicado los escritos acroamáticos de Aristóteles. Es cierto que gramáticos y críticos transmitieron las ideas en ella contenidas sobre la tragedia; pero no consta que conocieran directamente el tratado. Tampoco Horacio parece haberlo conocido, aunque los principios fundamentales de su *Ars Poetica* proceden sin duda de obras inspiradas en las doctrinas aristotélicas. Porfirión (pág. 162 H) dice del Venusino: «congessit praecepta Neoptolemi τοῦ Παριανοῦ [5] de arte poetica, non quidem omnia, sed eminentissima» [6]. Este Neoptólemo, que vivió a fines del siglo III a. de C., habría expuesto los principios de la

[5] No, como suele escribirse, de *Paro* o *Paros* (Πάρος), una de las Cícladas, sino de *Pario* (Πάριον), ciudad de la Propóntide, en Asia Menor.

[6] Parece que Neoptólemo seguía en sus teorías poéticas la tradición del Liceo y utilizaba en su exposición términos peripatéticos, sin que por ello haya de ser forzosamente adscrito a la escuela aristotélica (cf. H. J. Mette, «Neoptolemos», *Paulys Realenc. d. Cl. Altertumswiss.*, 1. Reihe, 32. Halbband, 2470.

Poética de Teofrasto [7], y a él parecen remontarse los paralelos entre las doctrinas poéticas de Horacio y las de Aristóteles [8].

Ni en los tiempos de Sila ni en los posteriores hubo en Roma ambiente propicio para que tuvieran éxito las consideraciones aristotélicas sobre la tragedia. El teatro romano era cada vez más un lugar de mera diversión [9]. El influjo paralizante que el clasicismo de los tres grandes trágicos griegos ejerció sobre la tragedia helénica posterior presionó también sobre la tragedia latina. Ésta tomó como modelo principal a Eurípides, «el más trágico» de los poetas, según Aristóteles [10]; pero el público romano no sentía como propios los temas de la tragedia ática. El populacho interrumpía las representaciones pidiendo osos o púgiles, y a la parte culta del auditorio, mucho más que las obras mismas, le interesaban las escenas espectaculares y los decorados fastuosos [11]. Las tragedias de Séneca, que siguieron más de cerca los modelos áticos, fueron un producto puramente literario y no llegaron a representarse.

En el siglo II de nuestra Era comienza, sobre todo con Alejandro de Afrodisias, un período de intensa actividad exegética sobre el *corpus aristotelicum*. Pero la *Poética* no se benefició de esta ocasión favorable. Los comentaristas de los siglos III al V parecen desconocerla. Su silencio resulta extraño, pues algunos eran muy eruditos. El hecho es que no se escribió por entonces, que sepamos, ningún comentario sobre esta obra ni se revisó su texto. La Poética sobrevivió con los demás escritos del grupo acroamático; pero no sólo no fue comentada ni revisada, sino que, probablemente por este tiempo, sufrió una mutilación gravísima: la pérdida del

---

[7] Cf. F. Susemihl, *Geschichte der Griechischen Literatur in der Alexandrinischen Zeit*. I 405.

[8] Münzer, «Horatius», *Paulys Realenc.*, 1. Reihe, 16. Halbband, 2368.

[9] Cf. L. Bieler, *Historia de la literatura romana*, Madrid, 1971, 105.

[10] *Poética* 53a30.

[11] Hor., *Epist.* II 1, 185-188.

media inter carmina poscunt
aut ursum aut pugiles: his nam plebecula gaudet.
uerum equitis quoque iam migrauit ab aure uoluptas
omnis ad incertos oculos et gaudia uana.

segundo de los dos libros que, al parecer, la integraban. Del examen del libro conservado y de otros pasajes de Aristóteles se deduce que la obra está incompleta.

El texto conocido de la *Poética* consta de una introducción general, un estudio de la tragedia y de la epopeya, y una comparación de estos dos géneros literarios. No llena, pues, el programa establecido al principio del capítulo 1; no contiene el estudio de la comedia prometido al comienzo del 6; no incluye el tratamiento especial de los γελοῖα a que se refiere Aristóteles en dos pasajes de la *Retórica* [12] diciendo que puede verse en la *Poética*. El texto actual termina con una fórmula en que Aristóteles suele resumir lo dicho, antes de pasar a otro tema o a otro aspecto del tema que venía tratando. Además, el *codex Riccardianus 46*, del que hablaremos luego, añade al fin del texto conservado el comienzo de frase περὶ δὲ, al que siguen unas letras de lectura difícil, que algunos han interpretado como ἰάμβων καὶ κωμῳδίας, palabras que indicarían que el tratado aristotélico estudiaba a continuación los yambos y la comedia. Aunque tales palabras fuesen apócrifas, significarían al menos que ya en el siglo XIV, durante el cual se escribió el mencionado códice, se pensaba que la *Poética* era una obra truncada. Por último, al fin del códice latino de Eton, escrito hacia 1300 y que contiene la traducción de la *Poética* por Guillermo de Moerbeke, se leen las palabras siguientes: *primus aristotilis de arte poetica liber explicit* [13]. La opinión común es, pues, que el texto conocido de la *Poética* no contiene más que el libro primero de esta obra, la cual en un segundo libro dedicaría a la comedia aproximadamente la misma atención que en el primero concede a la tragedia [14].

---

[12] 1371b36: διώρισται δὲ περὶ γελοίων χωρὶς ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, y 1419b6: εἴρηται πόσα εἴδη γελοίων ἐστὶν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.

[13] Cf. *Aristotelis de Arte Poetica Liber. Recognovit brevique adnotatione instruxit* Rudolfus Kassel, Oxonii, 1965, pág. 49. Esta anotación tardía enlaza, lo mismo que las últimas palabras del *codex Riccardianus* en caso de ser apócrifas, con la tradición antigua; cf. Eustracio, *In Eth. Nicom.*, 320.38 Heylbut: Ἀριστοτέλης ἐν τῷ πρώτῳ περὶ ποιητικῆς, el Catálogo de las obras de Aristóteles en Diógenes Laercio, y, en la *vita Hesychiana* (75), la mención τέχνης ποιητικῆς β'.

[14] Sin duda para llenar el vacío causado por la pérdida del libro II de

¿Cómo pudo producirse mutilación tan grave? He aquí una de las explicaciones que se han dado. Ya desde los tiempos de Aristóteles la comedia había adquirido en el gusto del público gran preponderancia sobre la tragedia. Es posible que Menandro aprovechara aún las enseñanzas del segundo libro del tratado aristotélico. Pero, mientras que la teoría de la tragedia se iría reduciendo al círculo de los eruditos, la de la comedia, especie teatral plenamente vigente en la época helenística y en el mundo romano, se vulgarizaría cada vez más, hasta el punto de que, llegada la hora de los epítomes, ya no habría quien no considerase que se podía prescindir de un tratado que, más que aclarar problemas, los plantearía en términos inaccesibles a los no iniciados en el rigor de la disciplina escolar peripatética [15]. Es sabido, en efecto, que el epítome daña a la conservación de la obra por él resumida [16].

Hay quienes suponen que el libro segundo de la Poética no se perdió, sino que no llegó a escribirse. Para ellos el comienzo de frase que sigue al texto conservado indicaría sólo que Aristóteles pensaba continuar la obra. La *Poética* actual sería quizá una especie de borrador del libro I de la πραγματεία τέχνης ποιητικῆς α' β' que figura en el Catálogo de Diógenes Laercio [17].

La parte conservada de la *Poética* permaneció en estado letárgico, en una especie de hibernación larguísima, durante

---

la *Poética*, un gramático antiguo compuso el endeble tratado sobre la comedia conocido por el nombre de *Tractatus Coislianus*. Cf. L. Cooper, *An Aristotelian Theory of the Comedy*, Oxford, 1924.

[15] Cf. Eudoro de Sousa, *Aristóteles. Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de... Pôrto Alegre, 1966, pág. 17.

[16] «Una de las causas de la desaparición, sobre todo de las obras más vastas, fue la práctica de «epitomizar», muy en boga desde el siglo III d. de C., precursora de nuestras ediciones abreviadas y *book digests*. No todos los lectores tenían paciencia ni tiempo para estudiar los 142 libros de la *Historia Romana* de Livio. Por eso se hicieron pronto extractos que se difundieron en el comercio librero. Pero en el siglo III y IV estos extractos se reducen todavía más para convertirse en compendios mezquinos. Es conocido el sino de la obra de Livio: de sus 142 libros sólo poseemos 35». L. Bieler, *o. c.*, pág. 20. La epitomización del libro II de la Poética no se justificaría probablemente por su extensión; pero otros motivos, como el deseo de suprimir la dificultad del planteamiento filosófico de un tema vulgarizado, pudieron inducir a ella.

[17] Cf. Ing. Düring, *l. c.*, col. 228.

más de mil años. ¿Qué habría sucedido si en el siglo VI se hubiera llevado a cabo el ambicioso proyecto de Boecio, que se proponía traducir al latín y comentar todas las obras de Platón y de Aristóteles?[18]. ¿Qué habría pasado si hubiera traducido y comentado la *Poética*? Probablemente lo mismo que siete siglos más tarde, cuando la tradujo Guillermo de Moerbeke. La Edad Media estaba mucho más preocupada por problemas lógicos, metafísicos y teológicos que por el teatro. Y esa fue sin duda la razón fundamental de su silencio sobre la *Poética*.

El abandono sufrido por esta obra desde la antigüedad llegó al extremo de que su texto mutilado se desgajó del *corpus aristotelicum* y pasó a la posteridad englobado en un volumen de tratados retóricos de varios autores. Así aparece en el *codex Parisinus 1741*, el más antiguo de los conocidos, escrito a fines del siglo X o principios del XI.

Suele darse por seguro que este códice llegó a Italia poco después de mediado el siglo XV, ya que por entonces comenzaron a multiplicarse sus copias, de las cuales se conservan más de treinta. Pero esta deducción no es irrefutable. Hoy se piensa que el *Parisinus* y el códice desconocido usado por Moerbeke para su traducción procedían de la misma fuente[19]. Nada impide suponer que el *Parisinus* estuviera en Italia antes de 1278, fecha de la traducción moerbekiana. Pero estas hipótesis son indemostrables, y, por lo demás, carecen de importancia. Que las copias del *Parisinus* no empezaran a multiplicarse hasta la segunda mitad del siglo XV sólo demuestra que el texto griego de la *Poética* no había despertado interés hasta entonces. También la traducción de Moerbeke había pasado inadvertida.

El interés por la cultura griega siguió en Italia al conocimiento de la lengua en que aquélla se había expresado. Y este conocimiento fue prácticamente nulo hasta los últimos años del siglo XIV, y muy escaso durante toda la primera

[18] No tuvo tiempo de realizar sus planes. Fue ejecutado, por motivos políticos, a los cuarenta y tres años de edad. Sólo llegó a traducir el *Organon* de Aristóteles y la *Isagoge* de Porfirio.

[19] Cf. *infra*, pág. 24.

mitad del XV. Como he indicado en otro sitio [20], Dante (1265-1321) ni siquiera sabía las declinaciones griegas, y en las listas del profesorado de la universidad de Bolonia, la más antigua del mundo occidental y una de las más importantes de Italia por entonces, no figuraba a principios del siglo XIV ni un solo helenista. Petrarca (1304-1374) no supo griego. Boccaccio (1313-1375) sólo adquirió un conocimiento modesto de esta lengua. El Renacimiento italiano del siglo XIV fue de signo exclusivamente latino.

Pero en 1395 llegó a Florencia Manuel Chrysoloras, agente diplomático de Bizancio, que comenzó a dar clases de griego. Leonardo Bruni describe el entusiasmo que despertaron sus lecciones. En los años siguientes otros eruditos y refugiados bizantinos difundieron la enseñanza del griego, y cuando, en 1453, Constantinopla cayó en poder de los turcos, dicha enseñanza estaba ya bien establecida en Italia, aunque el conocimiento real de la lengua griega siguió siendo privilegio de pocos y el humanismo italiano permaneció, en conjunto, más inclinado a la literatura latina que a la griega. Durante mucho tiempo aún, la mayoría del público culto accedió a las obras de los autores griegos a través de traducciones latinas, cuya realización fue una de las hazañas culturales de Italia en los siglos XV y XVI. A Platón, por ejemplo, se le leyó principalmente en la traducción latina que Marsilio Ficino llevó a cabo en el último tercio del XV bajo el patrocinio de los Medici [21]. También de la *Poética* se hicieron por entonces, como veremos, varias traducciones latinas; la primera de ellas, en 1498. Mas para entonces había crecido tanto el número de hombres de letras que leían griego, que la famosa Imprenta Aldina, de Venecia, regida por Aldo Manuzio y sus descendientes, y cuya actividad se desarrolló desde 1490 a 1597, acometió la magna empresa de editar todo el *corpus* de la literatura griega conocida.

---

[20] «Dante y la Cultura Clásica», *Humanidades* 42 (1965) 330-362, especialmente 337-338.

[21] Cf. Myron P. Gilmore, «Renaissance», *Encyclopedia Americana*, New York, 1966.

Durante algún tiempo se pensó que todos los códices griegos transmisores de la *Poética* que se conocían eran copias del *Parisinus 1741* o procedían al menos de éste. Así lo creyeron J. Vahlen y los editores de la segunda mitad del siglo pasado. Vahlen, que en sus tres ediciones de la *Poética* (Berlín, 1867, 1874; Leipzig, 1885) y en otros trabajos, especialmente en sus «*Beiträge zu Aristoteles' Poetik*» (*Sitzungsber. der philos.-histor. Classe der kaiserl. Akad. der Wiss.*, L (1865) 265-317, LII (1866) 89-175, y LVI (1867) 213-343 y 351-439; reimpresión supervisada por H. Schöne, Leipzig, 1914) elevó el análisis y la crítica del texto aristotélico a un grado de perfección inalcanzado hasta entonces, vio en el *Parisinus* el único testimonio autorizado. Consideró los demás manuscritos por él conocidos (menciona diecisiete) como derivados de aquél, y les dio el nombre de *apógrafos*, adoptado por la mayoría de los editores posteriores. Cuando estos *apógrafos* presentan variantes más satisfactorias que las lecciones correspondientes del *Parisinus*, Vahlen no les concede más valor que el de conjeturas.

Este punto de vista es hoy insostenible. En la actualidad se admite unánimemente que son cuatro los testigos utilizables en el proceso crítico para intentar fijar el texto de la *Poética*: 1) el mencionado *Parisinus 1741*; 2) el llamado *codex Riccardianus 46*; 3) la traducción latina de Guillermo de Moerbeke, y 4) la traducción árabe de Abū Bišr Matta. Los testimonios de 3) y 4) sólo tienen, como veremos, valor indirecto. El *Parisinus* y el *Riccardianus* son, pues, los dos únicos códices hoy conocidos que nos han transmitido con independencia mutua el texto de la *Poética* en su lengua original. Sobre la autoridad de cada uno de ellos, y sobre la que puede concederse a la traducción de Moerbeke y a la arábiga, hablaremos luego.

2. La tradición impresa

La primera edición impresa del texto griego de la *Poética* se publicó en Venecia el año 1508. Fue la llamada *aldina*, del

nombre de su realizador, Aldo Manuzio. Apareció formando parte de un volumen que llevaba como título la enunciación siguiente: *Rhetores in hoc volumine habentur hi...*

El texto, basado en manuscritos entonces existentes en Italia, es bueno para el nivel de la crítica textual por aquellas fechas. La mayoría de los editores del siglo XVI se limitaron a copiarlo, introduciendo, a lo sumo, ligeras variantes, que no siempre lo mejoraban. Se cree que su preparación y la supervisión del trabajo de imprenta corrió a cargo de Juan Láscaris. Para Margoliouth, Láscaris ha sido probablemente la persona que más ha contribuido a restaurar el texto de la *Poética*[22]. En opinión de Weinberg, «si uno compara este texto con una edición moderna, encuentra muchos errores de lectura, muchas lagunas y, naturalmente, las mismas dificultades que dieron lugar a las conjeturas y exclusiones de editores recientes. Pero éstas son en gran medida imperfecciones de los manuscritos y no fallos del preparador del texto impreso. En lo esencial, el texto de Aristóteles es presentado en forma utilizable, y ofreció al creciente grupo de humanistas y eruditos la posibilidad de comprobar la traducción de Valla, de preparar traducciones en general más satisfactorias y de proceder a ediciones mejores y a exégesis inteligentes»[23].

En 1536 se publicó, también en Venecia y en la Imprenta Aldina, la primera edición bilingüe: texto griego acompañado de una nueva traducción latina. Era obra de Alessandro de' Pazzi (Paccius), quien, según manifiesta en la dedicatoria, fechada en 1527, había preparado esta edición en Roma el año 1524. La publicación fue póstuma. Esta edición de Pazzi ofrecía al lector dos ventajas: por primera vez aparecían juntos el texto griego y la traducción latina, separados de las otras obras que acompañaban a la *Poética* en la edición aldina, y también por vez primera se ofrecía al público un

[22] «Lascaris's emendations constitute an important epoch in the history of the Poetics... and it is probable that the contribution of Lascaris to the text is the greatest which any one scholar has made» (pág. 97 de su edición de la *Poética*, cit. por Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, 1961, pág. 367, n. 23).

[23] *O. c.*, pág. 367.

volumen pequeño y manejable, en contraste con los grandes tamaños de las ediciones anteriores [24]. Quizá a ambas cosas se debió su éxito: se reimprimió en 1537 (un año después de su aparición) en Basilea, y en 1538 en París. El texto griego es, a juicio de Weinberg [25], mejor que el de la aldina, aunque había poco que añadir, a base de los manuscritos accesibles, a las aportaciones hechas en aquella edición por Láscaris. Pazzi utilizó tres manuscritos, uno de ellos del Vaticano (el actual Vat. gr. 1400), de los cuales sacó algunas enmiendas útiles.

En 1548 editó en Florencia Francesco Robortello el primero de los grandes comentarios de la *Poética*, con el siguiente título: *Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis De Arte Poetica Explanationes*. Robortello preparó el texto griego tomando como base el de la edición aldina, pero corrigiéndolo con la ayuda de algunos manuscritos. Así se hace constar en la continuación del título de la obra: *Qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris multis in locis emendatus fuit*. Dos de estos manuscritos pertenecían a la familia Medici, y Robortello afirma con frecuencia la superioridad de sus lecciones [26]. Weinberg considera la de Robortello como la primera edición crítica del texto de la *Poética*. Era también bilingüe.

Sería prolijo enumerar, aun sin el menor comentario, las ediciones del texto griego a lo largo de tres siglos, hasta la aparición de la *bekkeriana* en 1831. Véase el apartado segundo de nuestra *Bibliografía*. Si hoy carecen de interés para la fijación crítica del texto aristotélico, no dejan de tenerlo para la valoración de las traducciones al latín y a las lenguas modernas durante aquel tiempo, y, en general, para apreciar el enorme influjo de la *Poética* en las literaturas europeas.

El movimiento iniciado en Italia se extendió más o menos pronto a toda la Europa culta de entonces. Pero en ningún sitio alcanzó tanta intensidad como en Italia. Puede afirmarse que, sumada toda la actividad desarrollada en torno al texto

[24] *Ibid.*, pág. 371.
[25] *Ibid.*, pág. 372.
[26] *Ibid.*, pág. 388.

griego de la *Poética* en los demás países europeos durante los siglos XVI y XVII, no llega a lo realizado en Italia en los sesenta años siguientes a la publicación de la edición aldina [27]. Ni siquiera en Francia, patria adoptiva del clasicismo, de un clasicismo instaurado precisamente bajo la advocación de Aristóteles, se hizo mucho en este sentido. René Bray, al estudiar el nacimiento y desarrollo de la doctrina clásica en Francia, hace notar que, en el transcurso de los dos siglos mencionados, no se hizo allí más edición del texto griego de la *Poética* que la de Guillaume Morel en 1555-1559: *Aristotelis de arte poetica liber, graece cum variis lectionibus.* Paris, Guill. Morel, 1555, in 8.° (Ach. d'impr., nov. 1559) [28]. En España no se publicó ninguna hasta 1778, en que apareció nuevamente la traducción castellana de Ordóñez suplida y corregida por Flórez Canseco y acompañada del texto griego y de la versión latina de Heinsio [29], que no va en las mismas páginas del texto griego y la traducción castellana (págs. 2-145), sino después de las Notas «del Abad Batteux traducidas del Francés», en las págs. 233-295, constituyendo, de todos modos, una verdadera edición trilingüe [30].

Todas las anteriores quedaron definitivamente anticuadas al aparecer la monumental edición de las Obras de Aristóteles comenzada en 1831 por Immanuel Bekker y algunos colegas bajo el patrocinio de la Real Academia de Prusia y terminada cuarenta años más tarde. Esta edición era la pri-

---

[27] Quien desee conocer con amplitud y detalle la historia de la transmisión de la *Poética* en el Renacimiento italiano, vea los capítulos IX-XIII (págs. 349-714) de la gran obra de B. Weinberg repetidamente citada en lo que antecede.

[28] R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1966, pág. 49. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York and London, 1889; 2.ª ed., 9.ª impr., 1963, pág. 184, menciona como anterior a la de Morel una edición de la *Poética* publicada en París (no dice por quién) el año 1541, la cual «no parece haber tenido ningún influjo apreciable sobre la actividad crítica francesa».

[29] V. *infra*, n. 71, los datos de la portada de esta obra.

[30] La de Goya y Muniain apareció veinte años más tarde, en 1798, en la imprenta de don Benito Cano. Aunque se titula *El Arte Poética de Aristóteles en Castellano*, es bilingüe, con el texto griego según la «edicion de Glasgua por Roberto Foulis, año de 1745», «que pasa por una de las más seguras», según el traductor.

mera que intentaba restablecer el texto aristotélico basándose en los mejores y más antiguos manuscritos conocidos. Fueron más de cien los utilizados. El texto griego (ARISTOTELES *Graece*) ocupa los dos primeros volúmenes, que vieron la luz el citado año de 1831; el de la *Poética*, las últimas páginas del vol. II (desde la 1447, columna *a*, línea 8 = 1447a8, hasta la 1462, columna *b*, línea 18 = 1462b18)[31]. La editorial Walter de Gruyter reimprimió fotomecánicamente ambos volúmenes (Berlín, 1960), así como, en 1961, el vol. IV, que contiene los *scholia in Aristotelem* recogidos por Chr. Aug. Brandis, junto con el *Supplementum scholiorum Syriani in Metaphysica Commentaria*, supervisado por H. Usener, y la *Vita Marciana*; y, el mismo año 1961, el vol. V, formado por el valiosísimo *Index Aristotelicus* de Herm. Bonitz[32]. La reimpresión de los dos primeros volúmenes no contiene más adiciones que un Prefacio y una lista de las ediciones más importantes de obras de Aristóteles publicadas con posterioridad a la de Bekker; ambas aportaciones se deben a Olof Gigon. Además de la edición bilingüe (greco-latina) de todas las obras de Aristóteles llevada a cabo en París por Firmin-Didot (1848-1869), enumera, como ediciones separadas de la *Poética* posteriores a la bekkeriana, las de F. Susemihl (1865, 1874), J. Vahlen (1867, 1874, 1885), W. Christ (1898, 1904), J. Bywater (1909, 1911), A. Rostagni (1927, 1945), W. Hamilton Fyfe (1927), J. Hardy (1933)[33], A. Gudeman (1934), J. Sykoutris y S. Menardos (1937) y D. de Montmollin (1951). Después de 1960 deben mencionarse la de M. Pittau (1962, 1972), la de R. Kassel (1965, reimpr. litogr. 1966, 1968), cuyo texto reprodujo D. W. Lucas (1968), y la de C. Gallavotti (1974).

---

31 Las obras de Aristóteles se citan, según costumbre internacional, remitiendo a las páginas, columnas y líneas de la edición de Bekker. Generalmente, cuando la paginación supera el número 1000, se citan sólo las dos últimas cifras. Así se hace en la presente edición; de modo que, p. e., 52a15 equivale a pág. 1452, columna *a*, línea 15 de la edición de Bekker.

32 Falta el vol. III, que contenía traducciones latinas de Aristóteles hechas durante el Renacimiento; serán sustituidas por fragmentos de obras del Estagirita.

33 La 1.ª ed. de Hardy apareció en 1932; la 4.ª, en 1965.

II

EL TEXTO GRIEGO DE LA PRESENTE EDICIÓN

El texto griego aquí presentado se basa en el de la citada edición de Rudolf Kassel en la Biblioteca Oxoniense de Escritores Clásicos. La edición de Kassel ha venido a ocupar allí el puesto conservado por la de Bywater durante más de medio siglo. A juicio de Else, la de Kassel «deja anticuadas todas las ediciones anteriores, al ser la única que proporciona algo así como un informe total y cuidadoso sobre los cuatro testigos del texto»[34].

Kassel, en efecto, ha estudiado con atención las cuatro fuentes autónomas del texto aristotélico.

1. El *Parisinus graecus 1741* procede, como hemos visto, del siglo X, o quizá del XI. Es el texto griego de la *Poética* más antiguo entre los hoy conocidos. Se cita por la sigla A. Durante mucho tiempo gozó de autoridad indiscutida. Actualmente, como dice Kassel, «perdida la tiranía, conserva el principado» (pág. v); su autoridad no es ya absoluta, pero sigue siendo la de más peso. Y es que «de la traducción latina [de Moerbeke] bastantes veces, y de la arábiga muchísimas, no pueden deducirse las palabras de los ejemplares griegos, y el *Riccardianus*, además de estar mutilado, fue escrito con bastante negligencia» (*ibid.*). Kassel ha colacionado la reproducción fotolitográfica del *Parisinus* publicada por H. Omont en 1891, y, en algunos casos, ha examinado el códice mismo.

2. El *Riccardianus 46*, citado por la sigla B, habría sido escrito, según Else, en el siglo XII[35]; según la opinión común,

[34] *Aristotle. Poetics*, pág. 12.
[35] *Ibidem*.

compartida por Kassel, en el XIV. Durante mucho tiempo permaneció olvidado, o por desconocimiento, o por descuido, o porque no se le concedía importancia. Comenzó después a ser apreciado, pero tardó en ser estudiado diligentemente.

Ya en 1895 publicó Landi una colación del *Riccardianus*; pero, según Kassel, su trabajo fue muy deficiente, pues sólo enumeró todas las lecciones del texto comprendidas entre 1448a29 y 1449a1, seleccionando arbitrariamente las correspondientes a los demás pasajes y omitiendo precisamente las palabras que mejor demuestran su independencia frente al *Parisinus*: (1455a14) τὸ τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ μηδένα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις, καὶ εἴ γε τὸ τόξον, donde el *Parisinus* sólo dice τὸ τόξον. No es extraño, concluye Kassel, que una colación tan imperfecta indujera a los eruditos que la dieron por buena a considerar el *Riccardianus*, igual que los otros códices más modernos, como simple apógrafo del *Parisinus*. Kassel cree dar por vez primera «noticia justa e idónea» de este códice (pág. viii).

3. También se conoció mal y se utilizó ineptamente durante mucho tiempo la traducción medieval latina de la *Poética*. Se ignoraba incluso el nombre del traductor. En 1930 dio a conocer G. Lacombe que esta vieja traducción se conservaba en dos códices medievales: el *Toletanus 47.10* (= T), perteneciente a la Biblioteca del Cabildo catedralicio y escrito hacia 1280, y el *Etonensis 129* (= O), propiedad de la Biblioteca del Colegio y escrito hacia 1300. En 1953 se hizo una edición cuidadosa[36]. Minio-Paluello, en el prefacio, fechó la traducción en 1278 y demostró que era obra de Guillermo de Moerbeke, el cual había usado para ella un códice griego (= Φ) hermano del *Parisinus 1741*.

4. La traducción árabe se hizo en el siglo X sobre otra siríaca perdida, fechada sin seguridad en el IX y basada en un códice griego desconocido. La estudió Margoliouth por

[36] *Aristoteles latinus: De arte poetica Guillelmo de Moerbeke interprete*, ed. † Erse Valgimigli, reviserunt, praefatione indicibusque instruxerunt Aetius Franceschini et Laurentius Minio-Paluello, 1953.

vez primera; posteriormente, J. Tkatsch editó el texto árabe y lo tradujo al latín literalmente, añadiéndole amplios comentarios de carácter crítico [37].

Si ya las deducciones para el texto griego basadas en la traducción latina de Moerbeke, aun tratándose de una lengua tan próxima al griego y de un traductor bien conocido por su escrupulosa fidelidad, son aventuradas y sólo pueden tener, en general, valor de conjeturas, imagínese la desconfianza con que habrá que mirar los intentos de restauración fundados en la traducción de otra traducción, mediante las cuales un original griego desconocido, y por tanto sin garantía, fue adaptado y readaptado a dos lenguas semíticas a través de manipulaciones quizá semejantes a las operaciones clínicas del célebre Procustes.

Me adhiero plenamente al elogio que tributa Else a la edición de Kassel en lo relativo a la cantidad y calidad de su información crítica. También su texto me parece bueno; por eso lo he tomado como base del mío. Pero en algunos casos no he podido seguirlo. En casi todas mis discrepancias se trata de restablecer el rango de autoridad, dando en principio, mientras no haya razón en contra, preferencia al *Parisinus* sobre el *Riccardianus*, a éste sobre la traducción de Moerbeke y a la traducción latina sobre la arábiga. En cuanto a las conjeturas de editores y críticos renacentistas o modernos, sólo pueden prevalecer sobre las fuentes cuando el sentido no admite o rechaza absolutamente el texto tradicional [38].

Enumero a continuación los pasajes en que me aparto del texto de Kassel. Tomo casi siempre de su aparato crítico los datos que, según creo, justifican mi elección en cada caso. Indico en primer lugar la lección adoptada por mí; luego, separada por raya oblicua y seguida por la sigla K (= Kassel),

---

[37] *Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes* I, 1928; II, 1932.

[38] Poco antes de dar mi trabajo a la imprenta me llegó la edición bilingüe de Massimo Pittau: *Aristotele, La Poetica*, a cura di..., Palermo, 1972. He podido utilizar algunas de sus aportaciones. Su texto griego coincide generalmente con el mío en el deseo de atenerse a las fuentes.

doy la lección de éste; después, siguiendo cada uno a dos puntos (:), los testimonios que apoyan su elección y la mía. Cuando me baso en otras autoridades, lo indico expresamente.

Conviene tener en cuenta, al leer estas notas críticas, la siguiente lista de

SIGLAS

A = cod. *Parisinus 1741.*
B = cod. *Riccardianus 46.*
Lat = trad. latina de Guillermo de Moerbeke.
Ar = trad. árabe de Abū Bišr Matta, según la trad. latina de J. Tkatsch.
rec = códices griegos recientes, de los siglos XV y XVI, cuyas lecciones tienen valor de conjeturas.
Φ = códice griego perdido, utilizado por Guillermo de Moerbeke.
Σ = códice griego perdido, utilizado por el traductor siríaco.
Π = A + Φ.
Ξ = A + Φ + B.
Λ = A + Φ + B + Σ.

Conviene asimismo recordar estas otras siglas, que se refieren al aparato crítico de Bekker:

A^c = A de Kassel.
B^c = cod. Urbin. 47.
N^a = cod. Marc. 215.

Finalmente, recuérdese también que

G = texto griego de la edición bilingüe de Goya y Muniain.

47a26 μιμοῦνται / [μιμοῦνται] K : μιμοῦνται Π (μιμεῖται Paris. 2038) : del. Spengel (non habuisse videtur Σ). — οἱ / ἡ K : ἡ Paris. 2038 (Ar) : οἱ Π.

47a29 ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις / ψιλοῖς ⟨καὶ⟩ ἡ τοῖς μ. K : καὶ ἡ Lobel : ἢ Π (Ar).

47b9 ⟨ἀνώνυμος τυγχάνει οὖσα⟩ / ἀνώνυμοι τυγχάνουσι K : ἀνώνυμοι τυγχάνουσιν οὖσαι Lobel (sed participio nil opus, cf. *De cael.* 294a11, Lobeck, *Phryn.* p. 277) : τυγχάνουσα Π : ⟨ἀνώνυμος⟩ τυγχάνουσα Bernays, cum

nondum innotuisset Arabis *'quae est* (sive *sunt*, Tkatsch, ii. 155.1) *sine appellatione'*. Me atengo para ἀνώνυμος a la conjetura de Bernays, no invalidada, a mi entender, por Ar : τυγχάνει οὖσα Suckow (apud Hardy).

48a15 ὥσπερ γὰρ Κύκλωπας / ὥσπερ † γᾶς † Κύκλωπας K : ὥσπερ γᾶσ κυκλωπᾶσ A : *sicut kyclopas* Lat : ὥσπερ γὰρ Κύκλωπας Vahlen.

48a23-24 τοὺς μιμουμένους / † τοὺς μιμουμένους † K sin explicación.

48a35 οὗτοι / αὐτοὶ K : αὐτοὶ Spengel : οὗτοι Ξ.

48b5 αὗται / αὖται K : αὖται rec : αὗται Ξ.

48b35 ἀλλ' ὅτι / ἀλλὰ K : ἀλλὰ B : ἀλλ' ὅτι Π.

48b36 τὰ... σχήματα / τὸ... σχῆμα K : τὸ... σχῆμα B : τὰ... σχήματα Π.

49a7 ἆρ' ἔχει / εἰ ἄρα ἔχει K : εἰ ἄρα ἔχει rec : *si habet* Lat : ἄρα ἔχει B : παρέχει A.

49a8 ⟨εἰ⟩ αὐτό τε / αὐτό τε K : *sique* Lat (Pittau). — κρίνεται εἶναι / κρῖναι K : κρῖναι Forchhammer : κρίνεται ἢ ναί A : κρίνεται εἶναι B (Lat) : *iudicatur esse* Lat (Pittau).

49a9 γενομένης / γενομένη K : γενομένης AB : corr. recentiores quidam.

49a18 πρωταγωνιστὴν / πρωταγωνιστεῖν K : πρωταγωνιστεῖν Sophianus (cf. *Rhein. Mus.* 1962, 117 sq.) : πρωταγωνιστὴν Ξ.

49a19 μέγεθος, ἐκ / μέγεθος· ἐκ K : μέγεθος εκ Christ.

49a23 ποίησιν· / ποίησιν, K.

49a28 πλήθη / πλήθη. K.

49b6 Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις. τὸ μὲν / [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν K : ἐπίχαρμος καὶ φόρμις Ξ : secl. Susemihl (om. Ar, cuius obscura verba *'ut relinquatur omnis sermo qui est per compendium'* ad notam criticam quae fuerit in Σ incertissima coniectura refert Else).

49b9-10 μέχρι μόνου μέτρου μετὰ λόγου / μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρου λόγῳ K. Cf. nota 96 a mi traducción.

49b23 ἀπολαβόντες / ἀναλαβόντες K : ἀναλαβόντες Bernays : ἀπολαβόντες Ξ.
49b26 ἑκάστου / ἑκάστῳ K : ἑκάστου Ξ, tractatus Coislianus in defin. comoediae : ἑκάστῳ Reiz.
49b29 καὶ μέλος / [καὶ μέλος] K : καὶ μέλος Ξ : del. Tyrwhitt.
50a1 τινας), πέφυκεν / τινας [πέφυκεν K sin explicación.
50a2 ἦθος, καὶ/ ἦθος] καὶ K sin explicación.
50a3 πάντες. / πάντες), K.
50a7 γνώμην. Ἀνάγκη / γνώμην—ἀνάγκη K.
50a8 πάσης τραγῳδίας / πάσης τῆς τραγῳδίας K : τῆς B : om. A.
50a12 ⟨πάντες⟩ [οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν] / † οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν † K sin explicación. Más convincente Hardy: «πάντες ὡς εἰπεῖν post multos scripsi, seclusis tamquam glossemate verbis οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν, quae desunt in Ar».
50a13 ὄψεις ἔχει πᾶν / † ὄψις ἔχει πᾶν † K sin explicación.
50a16-17 πράξεως / πράξεων K : πράξεων B : πράξεως Π.
50a17-20 καὶ εὐδαιμονία... τοὐναντίον· / [καὶ εὐδαιμονία... τοὐναντίον]· K sin explicación.
50a29-30 λέξεις καὶ διανοίας / λέξει καὶ διανοίᾳ K : λέξεις καὶ διανοίας Ξ (Ar) : corr. Vahlen.
50b9-10 ἐν οἷς... φεύγει / [ἐν οἷς... φεύγει] K : ἐν οἷς... φεύγει Ξ : del. Bekker (om. Ar).
50b13 τῶν μὲν λόγων / † τῶν μὲν λόγων † K : τῶν μὲν λόγων Ξ : om. Ar (*'videntur fuisse interpolata'* calamo notavit nescio quis in editionis Oxon. a. 1760 exemplari Bodleiano).
50b23 δὲ / δὴ K : δὴ Bywater : δὲ Ξ.
51a2 θεωρίας, / θεωρίας) K.
51a3 ζῷον)· / ζῷον· K.
51a9 ὥσπερ... φάσιν / †ὥσπερ... φάσιν† K sin explicación.
51b19 ἑνίαις / ἐν ἑνίαις K : ἐν ἑνίαις B : ἑνίαις Π.
51b21 "Ανθει· / 'Ανθεῖ· K : 'Ανθεῖ Welcker : ἄνθει AB : *anthe* Lat : "Ανθῃ Gudeman (Ar ?).
51b32 καὶ δυνατὰ γενέσθαι / [καὶ δ. γενέσθαι] K : καὶ δ.

γενέσθαι Ξ : secl. Vorlaender (om. Ar) : γενέσθαι del. Hatzfeld - Dufour.

52a3 καὶ μᾶλλον / [καὶ μᾶλλον] K : καὶ μᾶλλον Ξ : del. Ellebodius, Spengel.

52a10 γενέσθαι / γίνεσθαι K : γίνεσθαι B : γενέσθαι Π.

52a33 περιπέτεια / περιπετείᾳ K : περιπετείᾳ Gomperz : περιπέτεια B.

52a35 ἔστιν ὅτε, ὥσπερ εἴρηται, συμβαίνει· / † ἐστὶν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνει † K. Sigo aquí a Bekker, cuyo texto es al menos legible.

52b1 φόβον, οἷων... ὑπόκειται· / φόβον (οἷων... ὑπόκειται) K.

52b2 ἔτι δὲ / ἐπειδὴ K : ἐπειδὴ Vahleno duce Susemihl : ἔτι δὲ Ξ.

52b4 αἱ μὲν θατέρου / αἱ μέν εἰσι θατέρου K : εἰσι B : om. Π.

52b7 ἐκείνῳ / ἐκείνου K : ἐκείνῳ Ξ : corr. Bywater.

52b23 ὅλου / ὅλη K : ὅλη Susemihl (ὅλη τοῦ Westphal) : ὅλου Λ.

52b25 μὲν δεῖ / μὲν ⟨ὡς εἴδεσι⟩ δεῖ K : ὡς εἴδεσι rec : om. A.

53a25 καὶ πολλαί / καὶ αἱ πολλαὶ K : καὶ αἱ Knebel : καὶ Π.

53a37 κἂν οἱ / οἱ ἂν K : οἱ ἂν Bonitz : ἂν οἱ Ξ. κἂν οἱ Spengel (Pittau).

53b34 τὸν / τὸ K : τὸ Theod. Rentius, Bonitz : τὸν AB.

54a22 ἀνδρεῖον / ἀνδρείαν (sc. εἶναι γυναῖκα) scripsi K : ἀνδρεῖον Ξ.

54a23 τὸ ἢ / οὕτως K : οὕτως Vahlen : οὐ τῷ B : **τῶι A : *aut* Lat : τὸ ἢ Pittau; confirmat Lat *aut*.

54a25 ὥσπερ εἴρηται / ὡς προείρηται K : ὡς προείρηται (προ ex περ corr.) B (Ar) : ὥσπερ εἴρηται Π.

54a27 ὁποτιθείς / ὁποτεθῇ K : ὁποτεθῇ B : ὁποτιθείς Π.

54a29 ἀναγκαῖον / ἀναγκαίας K : ἀναγκαίας Thurot : ἀναγκαῖον Ξ (Ar).

54a33 ὥσπερ / ὁμοίως ὥσπερ K : ὁμοίως B (cf. *Phys.* 208a 27) : om. Π.

54b13 ποιεῖν· / ποιεῖν K.

54b14-15 παράδειγμα... Ἀγάθων... Ὅμηρος / †παράδειγμα...

ἀγαθὸν... Ὅμηρος† K : παράδειγμα σκληρότητος Λ : post ἀγαθὸν καὶ transp. Lobel : secl. Ritter, prob. Else qui post καὶ add. ὅμοιον. Cf. nota 223 a mi traducción.

54b35 διό τι ἐγγὺς / διὸ ἐγγύς τι K : διὸ ἐγγύς τι Vahlen : δι' ὁτι ἐγγὺς A : διό τι ἐγγὺς B.

54b37 αἴσθεσθαι / αἰσθέσθαι K : αἴσθεσθαι AB (Ar).

55a5 ὁ Ὀρέστης / Ὀρέστης K : ὀρέστης B : ὁ ὀρέστης A.

55a7 γὰρ τὸν / γὰρ ἔφη τὸν K : ἔφη B (Ar) : om. Π.

55a15 ὡς δὴ / ὡς δι' K : δι' Ξ : δὴ Tyrwhitt. Acepto con Hardy y Pittau esta corrección que facilita la comprensión del conjunto.

55a25-26 λανθάνοιτο / λανθάνοι [τὸ] K : λανθάνοι rec : λανθάνοιτο B : λανθάνοι τὸ A.

55a27 ὁρῶντα τὸν θεατὴν / ὁρῶντα [τὸν θεατὴν] K : ὁρῶντα (se. τὸν ποιητὴν) Butcher : ὁρῶντα τὸν θεατὴν Λ. [τὸν θεατὴν] secl. Gomperz, Butcher, Hardy.

55b7-8 διὰ... καθόλου / [διὰ... καθόλου] K : διὰ... καθόλου Ξ : secl. Christ (ἔξω τοῦ καθόλου secluserat Duentzer).

55b17 ⟨οὐ⟩ / οὐ K : om. Ξ. οὐ no es imprescindible; sí aceptable.

55b22 τινὰς αὐτός, ἐπιθέμενος / τινὰς ἐπιθέμενος K : ἐπιθέμενος αὐτὸς B : αὐτὸς ἐπιθέμενος αὐτὸς Π.

55b31 ἡ αὐτῶν, λύσις / ἡ αὐτῶν ** λύσις K.

56a2 τέταρτον... / τέταρτον †οης† K : οης B : ὅης A : spat. vac. in Lat : ὄψις Bywater coll. 1458a5, sed obstat 1459b8-9. «τὸ δὲ τέταρτον εἶδος scripsi», Heinsius, apud F. Canseco, pág. 321. Cf. nota 265 a mi traducción.

56a8 οὐδὲν ἴσως / οὐδενὶ ὡς K : οὐδενὶ ὡς Zeller : οὐδὲν ἴσως AB : *nihil minus* (ἧσσον) Lat : ἴσως non vertit Ar.

56a10 ἄμφω ἀεὶ κροτεῖσθαι / ἀμφότερα ἀρτικροτεῖσθαι K : ἀμφότερα ἀρτικροτεῖσθαι Immisch : ἀμφότερα ἀντικροτεῖσθαι B : ἄμφω ἀεὶ κροτεῖσθαι A : *ambo semper coadiuvare* (*coadunare* Lobel) Lat.

56a23 τοῦτο / τοῦτο καὶ K : καὶ B (Ar ?) : om. Π.

56a25-26 ὑπολαβεῖν / ὑπολαμβάνειν K : ὑπολαμβάνειν B : ὑπολαβεῖν A.

56b8 ἡδέα / ᾗ δέοι K : ᾗ δέοι Vahlen : ἡδέα AB (Ar).

56b26 δὲ φωνῆεν / δὲ ταῦτα φωνῆεν K : ταῦτα B : om. Π.

56b36 συλλαβὴ καὶ / † συλλαβὴ καὶ † K : συλλαβὴ καὶ Ξ : ex Ar sic fere emendaveris οὐ συλλαβή, συλλαβὴ δὲ.

57a2 πεφυκυῖαν / πεφυκυῖα K sin justificar : πεφυκυῖαν A : πεφυκυῖα B (Hardy).

57a13 θεοδώρῳ τὸ δῶρον / θεόδωρος τὸ δωρος K : θεόδωρος τὸ δωρος Ritter (Ar), cf. *De interpr.* 16a21, pap. Theophr. 8 : θεοδώρῳ τὸ δῶρον Ξ.

57a22 ἐρώτησιν ἢ ἐπίταξιν / ἐρώτησιν ἐπίταξιν K : ἐπίταξιν Π : ἢ ἐπίταξιν B.

57a29 συνδέομων / συνδέσμῳ K : συνδέσμῳ rec : -ων Ξ (Ar).

57b14 ἀτειρέϊ / ταναήκεϊ K : τανακέι B (*'acuto'* Ar) : ατερει A : *duro* (= ἀτειρέι) Lat.

57b33 πεποιημένον / * * πεποιημένον K : κόομου explicationem deesse vidit Madius.

58a14 ταὐτὰ / σύνθετά K : σύνθετα Σ : ταῦτα AB : *eadem* Lat.

58a16 πέντε, πῶυ, νᾶπυ, γόνυ, δόρυ, ἄοτυ / πέντε * * K : πέντε Ξ : τὸ πῶυ τὸ νᾶπυ τὸ γόνυ τὸ δόρυ τὸ ἄστυ in marg. cod. Estensis 100 adnotavit G. Valla, unde in rec. quosdam devenerunt; diverso ordine Ar exhibet *'dory poy* (?) *napy gony'*, quintum vocabulum corruptum.

58a28 ὀνομάτων / ⟨ἄλλων⟩ ὀνομάτων K : ἄλλων Twining ex Piccolominii versione (Ar) : om. Ξ.

58a29 μεταφορὰν / μεταφορῶν K : μεταφορῶν Bywater : -ὰν Λ.

58a32 γὰρ μὴ... ταπεινὸν ἡ / γὰρ τὸ μὴ... ταπεινόν, οἷον ἡ K : τὸ μὴ B : μὴ A. Om. οἷον, entre otros, Bekker y Hardy, aunque Bekker reconoce que lo tienen $N^{a}A^{c}B^{c}$. Parece superfluo, pues la enumeración es completa.

58b1 συμβάλλονται / συμβάλλεται K : συμβάλλεται Ξ : -ονται rec. La corrección parece justa, pues el sujeto son los tres nombres en plural de la lín. siguiente.

58b8 ῥᾴδιον ποιεῖν / ῥᾴδιον ὂν ποιεῖν K : ὂν B : om. Π.

58b9-10 Las dos citas «Ἐπιχάρην... βαδίζοντα» y «οὐκ... ἐλλέβορον» son inseguras. En la segunda, A tiene γεράμενος. Adopto la lección γ' ἐράμενος de B^c.

58b15 ἁρμόττον πως / ἁρμόττον K : ἁρμόττον rec (Lat) : ἁρμόττοντος A : ἁρμόττον πως B : ἁρμοττόντως Tucker.

58b23 φαγέδαινα / φαγέδαιναν K : φαγέδαιναν Hermann (-α rec) : φαγάδαινα B (post ultimam litt. foramen, quo ν perisse potest : φαγάδενα A.

58b32 εἶποι ἐν / εἶπειεν ἐν K : εἶπηι ἐν A : εἶπειεν B : εἶποι ἐν apogr. (Hardy).

59a28 θατέρου / θάτερον K : θάτερον rec : θατέρου Ξ.

59a36 οἷς / [δὶς] K sin explicación. οἷς Bekker, que anota «[οἷς] δὶς N^aB^c et pr A^c : re enim delet» : οἷς ya en G, también Hardy.

59b2 Κυπρικὰ / Κύπρια K : Κύπρια Castelvetro : κυπρικὰ Ξ.

59b5-7 πλέον... καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες. / [[πλέον]... [καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες]] K : πλέον... Τρῳάδες Ξ (Ar om. Εὐρύπυλος et Λάκαιναι) : interpolatori tribuit Else, alteri interpolatori πλέον (5) et καὶ Σίνων καὶ Τρῳάδες (7), quae verba iam Hermann postea adiecta esse censuerat, sed ab ipso Aristotele; τοιγαροῦν... Τρῳάδες secluserat Ritter.

60a5 διαιρεῖσθαι / αἱρεῖσθαι K : αἱρεῖσθαι Bonitz (*eligere* Lat) : διαιρεῖσθαι AB.

60a23 δὴ / δεῖ K : δεῖ B : δὴ Π. — ἀλλ' οὐδὲ / ἄλλο δὲ K : ἄλλο δὲ codices (?) Robortelli : ἄλλου δὲ A : ἀλλ' ουδὲ B, A^{rec} (Lat).

60a24 γενέσθαι ἢ προσθεῖναι / γενέσθαι ᾗ, προσθεῖναι K : ᾗ Jortin, Vahlen : ἢ Ξ : del. Ellebodius, Bonitz.

60a34-35 ἂν... ἄτοπον / †ἂν... ἄτοπον† K sin explicación. Sigo a G, Bekker, Hardy.

60b12 γλῶττα καὶ μεταφορὰ / γλῶτται καὶ μεταφοραὶ K : γλῶτται... μεταφοραὶ Menardos : -α... -ὰ B : γλώτταις... -αῖς A.

60b18 ἄμφω / ⟨ἄμ'⟩ ἄμφω K : ἄμ' ἄμφω Vahlen : ἄμφω Ξ.

60b20 ἢ ἀδύνατα πεποίηται / [ἢ ἀδ. πεποίηται] K : ἢ ἀδ. πεποίηται AB : secl. Duentzer : ἢ ἀδύνατα non vertit Lat.

60b21 ὁποιαοῦν / ὁποιανοῦν K : ὁποιανοῦν AB : ὁποιαοῦν Winstanley (Hardy).

60b28 ἡμαρτῆσθαι / [ἡμαρτῆσθαι] K : μαρτῆσθαι (ἡ super μ scr. m. rec.) A : τἡμαρτῆσθαι B : del. Ussing.

60b36 ἀλλ' ἔτυχεν / ἀλλ' εἰ ἔτυχεν K : εἰ ἔτυχεν B (Vahlen) : ἔτυχεν Π.

61a5 ἢ / εἰ K : εἰ Spengel : ἢ Π : om. B.

61a8 ἢ / εἰ K : εἰ Φ : ἢ AB.

61a16 ἄλλοι / πάντες K : πάντες Graefenhan : ἄλλοι Λ. Cf. nota 365 a mi traducción.

61a31 γε κατὰ / γε ⟨καὶ⟩ κατὰ K : γε κατὰ A : κατά γε B : καὶ add. Heinsius (Ar).

61a33 οἷον τὸ / οἷον τῷ K : οἷον τῷ Bywater : οἷον τὸ AB.

61a35 ὡς / ὡδί, ὡς K : ὡδί ὡς B (Vahlen) : ὡς A.

61b8 διαμάρτημα / δι' ἁμάρτημα K : δι' ἁμάρτημα Madius (Lat) : διαμάρτημα A.

61b9 εἰκὸς ἐστιν / †εἰκός ἐστιν† K : εἰκός Π (Ar) : εἰ Ἰκάδιος ?

61b12 ⟨ἴσως γὰρ ἀδύνατον⟩ τοιούτους / * * τοιούτους K : ⟨καὶ εἰ ἀδύνατον⟩ suppl. Vahlen qui lac. detexit, ⟨καὶ ἴσως ἀδύνατον⟩ ex Ar Gomperz : Ἴσως γὰρ ἀδύνατον Pittau ex Ar «*fortasse enim impossibile est*».

61b15-16 ὑπεναντία, ὡς / ὑπεναντίως K : ὑπεναντίως Twining (Ar ?) : ὑπεναντία ὡς Π.

61b18 αὐτὸν / †αὐτὸν† K : αὐτὸν Π : λυτέον M. Schmidt : fortasse ἐναντίον, cf. *De gen. et corr.* 315a3.

62a4 ἡ / εἰ K : εἰ rec : ἡ Π.

62a16 καὶ τὰς ὄψεις / [καὶ τὰς ὄψεις] K : καὶ τὰς ὄψεις Π (Ar) : secl. Spengel. — ἃς / ἧς K sin explicación : ἃς coni. Vahlen = Ar : ἧς A defendit Bywater (Hardy).

III

EL TEXTO LATINO

1. Traducciones latinas de la «Poética» anteriores a la de Riccoboni

La traducción latina de la *Poética* había sido hecha ya varias veces antes del Renacimiento. La primera de que se tiene noticia la llevó a cabo en España, a mediados del siglo XIII, Hermán Alemán, uno de los traductores más ilustres de la Escuela de Toledo en su segundo período [39]. En España igualmente realizó la suya Mantino de Tortosa en el siglo XIV. Ni una ni otra se hicieron sobre un texto griego, sino que partieron de la versión arábiga abreviada del filósofo hispanoárabe Averroes, basada a su vez en la traducción árabe de un cristiano nestoriano llamado Abu Baschar (Abū Bišr), que tampoco había tomado como punto de partida un original griego, sino una traducción siríaca [40].

La primera traducción directa del griego al latín fue la de Guillermo de Moerbeke [41], más conocido por los filósofos que por los humanistas a causa de sus traducciones de otras obras de Aristóteles, especialmente por la de la *Metafísica*, que, como es sabido, fue utilizada por Tomás de Aquino para su Comentario de los doce primeros libros de esta obra capital del Estagirita [42].

---

[39] Hermán Alemán (*Hermannus Alemanus*) trabajó largos años en Toledo como traductor latino. Hizo también una traducción castellana del *Salterio*, escrita, a juicio de Menéndez Pidal, «con notable vigor literario, aunque con un mediano conocimiento de la lengua hebrea, lo cual hace suponer que tuviese algún colaborador; quizá no lo necesitaba para el manejo de la lengua española, pues estaba naturalizado en el reino de Alfonso [X el Sabio], donde ocupó la silla episcopal de Astorga, de 1266 a 1272» (*España en su Historia*, Madrid, 1957, vol. I, págs. 735-736 y 739-740).

[40] J. E. Spingarn, *o. c.*, pág. 16.

[41] Vid. *supra*, pág. 24.

[42] Vid. mi edición trilingüe de la *Metafísica de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1970, págs. XIV s.

Las traducciones de Hermán Alemán y de Mantino de Tortosa tomaban el pensamiento aristotélico de fuente muy alejada del original. Moerbeke hizo la suya *ad pedem litterae* según su costumbre, y tampoco dispuso de un texto griego totalmente aceptable. No eran, pues, estas traducciones apropiadas para despertar el interés de los hombres de letras del Renacimiento. A esto se debió sin duda, al menos en parte, que la *Poética* de Aristóteles no llegara a ser conocida por Dante ni por Boccaccio, ni probablemente por Petrarca, que sólo una vez alude a ella oscuramente. Los humanistas italianos del siglo XVI tenían la convicción de que la *Poética* acababa de ser recuperada tras largos siglos de olvido. Robortello escribe en 1548: «Este libro yació en el abandono casi hasta estos tiempos nuestros» [43]. Bernardo Segni, que tradujo la *Poética* al italiano en 1549, se refiere a ella como «abandonada y olvidada por largo tiempo». Y Bernardo Tasso, unos diez años más tarde, lamenta que haya estado «sepultada durante tanto tiempo en las oscuras sombras de la ignorancia».

La primera traducción latina de la *Poética* hecha con espíritu renacentista fue la que en 1498 publicó en Venecia Giorgio Valla. La traducción de Valla puede, en efecto, considerarse como el primer cohete de la gran fiesta literaria que los estudiosos de Aristóteles celebraron en Italia durante más de cien años. Pero, ya fuese «che la copia del testo greco lo ingannasse, o che verso di sè fusse l'opera malagevole per ogni guisa massimamente in quei tempi, egli di quella impresa picciola lode si guadagnò» [44].

No siendo, pues, satisfactoria la traducción de Valla, Alessandro Pazzi, «huomo delle lingue intendente, et ingegnoso molto, alla medesima cura si diede, et ci lasciò la latina

---

[43] «Jacuit liber hic neglectus ad nostra fere haec tempora». Tomo esta cita y las dos siguientes de Spingarn, *o. c.*, pág. 17.

[44] Lionardo Salviati, «Delli interpreti di questo libro della Poetica», breve nota incluida en el ms. de la Bibl. Nac. de Florencia II.II.11, titulado *Parafrasi e Commento della Poetica d'Aristotile*, cuya descripción puede verse en Bernard Weinberg, *o. c.*, pág. 1147. La nota «Delli interpreti...» la reproduce Spingarn como *Apéndice B* de su *o. c.*, págs. 334-336, por donde cito: pág. 334.

traduzzione, che in tutti i latini commenti fuorch' in quello del Vettorio si leggie» [45]. Pazzi, como se deduce de su dedicatoria a Nicolaus Leonicus [46], fechada en Venecia el año 1527, hizo la traducción en Roma el año 1524 («anno prope iam tertio ab hinc, Romae cum essem»), pero no la publicó hasta 1536. El éxito de su empresa, como vemos por Salviati, fue grande. Su traducción alcanzó en seguida la categoría de clásica, y no sólo se reimprimió una docena de veces durante el siglo XVI, sino que sirvió de base a comentarios tan importantes como los de Robortello y Maggi [47].

En 1550 publicó Vincenzo Maggi una obra basada en materiales que había dejado Bartolomeo Lombardi, muerto a fines de 1541 o principios de 1542 [48]. Se titula *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, y contiene, junto con un amplio comentario, el texto griego y una traducción de la *Poética*. En la publicación de Maggi, la obra aristotélica está dividida en 157 secciones; a cada sección del texto griego y de la traducción correspondiente sigue un párrafo titulado *Explanatio*, seguido a su vez por una *Annotatio*. El texto y la traducción son esencialmente los de Pazzi; las enmiendas al texto van precedidas por un asterisco, y cuando se introduce un cambio en la traducción se pone entre obelos el pasaje correspondiente no sólo de ésta, sino también del texto griego [49].

Contiene también una traducción latina de la *Poética* el comentario de Pietro Vettori, titulado *Petri Victorii Commentarii in Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum* y descrito así en la prolongación del título: «Positis ante singulas declarationes Graecis vocibus auctoris: Iisdemque ad verbum Latine expressis» [50]; de donde se deduce que los Comentarios de Vettori incluían, además, una edición bilingüe, greco-latina, del tratado aristotélico. La obra se publicó en Florencia el

---

45 *Ibid.*, págs. 334-335.
46 Cf. B. Weinberg, *o. c.*, pág. 1140.
47 *Ibid.*, pág. 373.
48 *Ibid.*, págs. 373 ss.
49 *Ibid.*, pág. 406.
50 *Ibid.*, pág. 1156.

año 1560, y se reimprimió en 1573. Salviati dice que Vettori era muy estudioso de los escritos antiguos («delle antiche scritture diligentissimo osservatore») y que, en el conocimiento de las lenguas, ocupaba el primer lugar entre sus contemporáneos [51]. Además de los Comentarios con texto griego y traducción latina, publicó Vettori en 1564 una edición del texto griego sin traducción y sin comentario [52]. Salviati resume su opinión sobre él en este elogio extraordinario: «in ogni parte, ma nella correzzione del testo spetialmente e nella traduzione, ha fatto sì che poco più avanti pare che di lume a questo livro possa desiderarsi» [53].

En 1576 publicó Bernardino Baldino en Milán una traducción de la *Poética* en versos latinos. Baldino la considera fiel aunque esté en verso, como puede verse por el título que le puso: *Liber de Arte Poetica Aristotelis a Bernardino Baldino versibus fideliter et Latine expressus* [54].

Aunque no ha llegado a imprimirse, se conserva parcial o totalmente en varios manuscritos otra traducción latina de la *Poética*, hecha hacia 1571 por Nicasio Elebodio (Nicaise Van Ellebode). Forma parte de la obra titulada *In Aristotelis Librum de Poetica Paraphrasis* [55]. Elebodio no escribió esta obra en Italia, pero había estudiado en la Universidad de Padua, y envió a un corresponsal italiano el manuscrito que contenía la traducción, con una carta fechada en Presburgo el 22 de febrero de 1572, en la cual le pedía que mostrase la traducción a Riccoboni y a Paulo Manuzio.

---

51 Spingarn, *o. c.*, pág. 335.

52 Weinberg, *o. c.*, pág. 1156.

53 Spingarn, *o. c.*, pág. 335.

54 Weinberg, *o. c.*, pág. 1116. Spingarn considera esta traducción de Baldino como una muestra de los «curiosos excesos a que la admiración de Aristóteles indujo a los eruditos italianos». *O. c.*, pág. 140.

55 Puede verse la descripción de tales manuscritos en Weinberg, *o. c.*, págs. 1125 s.

2. La traducción latina de Riccoboni

Antonio Riccoboni enseñaba, hacia 1570, humanidades en la Universidad de Padua, una de las más ilustres de Italia, donde también enseñó pocos años más tarde Galileo.

La primera obra impresa que conocemos de Riccoboni se publicó en Venecia el año 1579. Es un volumen de [32] + 457 + [7] páginas, en 8.°, que contiene la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles, y lleva el siguiente título: «*Aristotelis Ars Rhetorica* ab Antonio Riccobono Rhodigino I. C. Hvmanitatem in Patauino Gymnasio profitente latine conuersa... *Aristotelis Ars Poetica* ab eodem in latinam linguam versa. Cum eiusdem de re Comica disputatione». La parte dedicada a la *Poética* tiene las siguientes secciones: *a*) una nota preliminar, titulada «Quomodo ars poetica sit pars logicae»; *b*) una breve relación de «Variae quaedam lectiones»; *c*) la traducción latina de la *Poética*, y *d*) un tratado «De re Comica».

En la nota preliminar considera Riccoboni los argumentos de autores que habían estudiado antes que él la relación entre poesía y lógica, y expone su propia opinión sobre el tema. Es una especie de introducción general, destinada a facilitar al lector la comprensión del cuerpo principal de la obra, constituido por la sección tercera.

Las «Variae lectiones» son, a juicio de Weinberg [56], pocas y de originalidad escasa. Riccoboni se limita a justificar, en algunos puntos difíciles del texto, su elección de una de las lecciones propuestas por sus antecesores. La elección sirve, generalmente, para explicar su propia traducción del pasaje afectado. Unas veces acierta al elegir; otras, se equivoca. Weinberg da como ejemplo de lo primero el repudio de ὡς πέρασς en 1448a15, y de lo segundo, la elección de ἀμφοτέροις en vez de διὰ τῆς φωνῆς en 1447a20, donde Riccoboni traduce: «alii autem utrisque». Pero la repercusión total de su elección de variantes sobre la traducción es de escasa importancia.

[56] *Ibid.*, pág. 584.

La traducción de Riccoboni es, según Weinberg, característica de su tiempo: «constituye una especie de vulgarización del texto latino» [57]. Riccoboni trataría de conseguir una traducción más accesible que las anteriores para el lector italiano, simplificando el orden latino de las palabras hasta acercarlo a la manera propia de la lengua vulgar, eliminando las florituras de estilo, las palabras escogidas, los intentos innecesarios de dar sonoridad y variedad a la frase. Como muestra de lo conseguido por Riccoboni, transcribe Weinberg una a continuación de otra las traducciones de Maggi y de Riccoboni correspondientes al pasaje 1447a18-23 [58]:

> *Maggi*, p. 39: Vt enim coloribus, atque figuris pleraque quidam aemulantes imitantur, hi quidem arte, consuetudine illi, nonnulli etiam uoce: ita quoque et in dictis artibus accidit. etenim omnes imitationem exercent, numero dico, sermone, harmonia; hisque uel separatim, uel promiscue.
>
> *Riccoboni*, p. 386: Vt enim, et coloribus, et figuris multa imitantur aliqui effigiem exprimentes, partim quidem per artem, partim vero per consuetudinem; alij autem vtrisque: sic in dictis artibus omnes quidem faciunt imitationem in numero, et oratione et harmonia; atque his separatim, aut mixtis.

La latinidad ha sufrido —comenta Weinberg—, pero se ha logrado un texto más aceptable para el lector italiano.

Esta conclusión sólo parece tener en cuenta la apariencia externa. Si consideramos ambos textos latinos con independencia del original griego que tratan de reproducir, es indudable que el de Maggi se acerca más al ritmo y al color de la prosa clásica, y, desde este punto de vista, supera notablemente al de Riccoboni. Pero, si confrontamos los dos textos latinos con el original griego y los juzgamos como traducciones, el de Riccoboni se aproxima bastante más al objetivo primero y más importante de cualquier traducción:

---

[57] *Ibidem.*
[58] *Ibid.*, pág. 585.

decir todo y sólo lo que dice el original. Veámoslo con algún detalle.

Podemos observar en la traducción de Maggi:

a) *ligeras imprecisiones*: traducción de πολλά (lín. 19 del texto griego) por *pleraque*, que tanto puede significar «muchas cosas» como «las más de las cosas» (Riccoboni: *multa*); trad. de ἀπεικάζοντες (*ibid.*) por *aemulantes*, de *aemulor*, que propiamente significa «tratar de imitar a otro», «competir con otro», pero aquí se emplea en el sentido de «tratar de imitar un objeto» (Riccoboni: *effigiem exprimentes*);

b) *pequeñas omisiones*: καὶ (lín. 18); primer δὲ (lín. 20); ἐν (lín. 22), y dos veces καὶ (*ibid.*);

c) *adiciones*, es decir, palabras sin correspondencia exacta en el texto griego: *quoque* después de οὕτω > *ita* (lín. 21); *accidit* después de τέχναις > *artibus* (*ibid.*); *dico* después de ῥυθμῷ > *numero* (lín. 22);

d) *pequeñas libertades* en busca de ornato estilístico que no hay en el original: así el quiasmo *hi quidem arte, consuetudine illi* < οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας (líns. 19-20); la trad. de διὰ τέχνης... διὰ συνηθείας... διὰ φωνῆς por simple ablativo: *arte... consuetudine... uoce* (Ricc.: *per artem... per consuetudinem...*); la trad. de δὲ (lín. 20) por *etiam* (Ricc.: *autem*); la ruptura de la frase cortándola con un punto (lín. 21) y la sustitución de μὲν > *quidem* por *etenim*; la trad. de ποιοῦνται por *exercent* (Ricc.: *faciunt*); íd. del participio μεμιγμένοις por adverbio: *promiscue* (Ricc.: *mixtis*).

En Riccoboni, si prescindimos de la variante ἀμφοτέροις y su exacta traducción por *utrisque*, sólo hallamos:

a) *dos* pequeñas omisiones (καὶ, de κἂν, lín. 21, y el primer ἢ de la lín. 23), frente a *cinco* en Maggi;

b) una pequeña libertad estilística: la trad. de οἱ μὲν... οἱ δὲ... (líns. 19-20) por *partim* quidem... *partim* vero, frente a más de media docena en el texto de Maggi.

Si aceptamos como muestra válida el análisis, realizado desde el punto de vista de la técnica de la traducción, de un

pasaje tan breve, tenemos que concluir que la traducción de Riccoboni, más que la facilidad de acceso para el lector italiano, busca la fidelidad al original griego, al cual procura ceñirse, en lo posible, hasta en el orden de las palabras. Yo diría que su método es intermedio entre el de Moerbeke —calco casi mecánico del original, del que resulta un latín bárbaro y asperísimo, con frecuencia difícilmente comprensible— y el de Maggi (más próximo al de Maggi), que aspira a conseguir una prosa latina florida y de regusto clásico, aunque sea a costa de pequeñas infidelidades que, si no afectan a lo esencial del pensamiento aristotélico, sí cambian de alguna manera el estilo de la *Poética.*

Un análisis más detallado de la traducción de Riccoboni lo hallará el lector en el *Apéndice* III de la presente obra. Veamos aquí todavía algunas de las características externas que, según Weinberg [59], presenta en su primera edición de 1579.

El traductor resume en notas marginales el contenido de los pasajes adyacentes, ahorrando así al lector el trabajo de poner por sí mismo tales notas, como se veían obligados a hacer los lectores de traducciones anteriores. Con frecuencia estas notas marginales enuncian un problema discutido acerca del pasaje anotado; por ejemplo, frente a la frase (de 1447a28) «Epopoeia vero solum sermonibus nudis, vel metris», escribe: «Quidam exponunt, uel, pro Idest», suscitando así la debatida cuestión sobre prosa y verso. Inmediatamente después anota al margen: «An Epopoeia possit fieri soluta oratione».

A veces añade al margen listas numeradas, y, cuando es posible, inserta referencias a palabras citadas. Divide el texto en grandes secciones, sin numerarlas, pero poniendo título a cada una. En ocasiones divide también párrafos y frases, numerando a veces las partes, dando a la exposición forma de tabla o cuadro. Weinberg reproduce así la definición de la tragedia según la traducción de Riccoboni:

1. Est igitur Tragoedia imitatio

[59] *O. c.*, pág. 584.

2. actionis probae
3. et perfectae,
4. magnitudinem habentis,
5. suaui sermone,
6. separatim singulis formis in partib. agentib.
7. et non per enarrationem,
8. sed per misericordiam et metum inducens talium perturbationum purgationem.

Muchos de estos artificios expositivos quedaron eliminados en la reimpresión de 1587; pero algunos fueron incluso ampliados [60].

En la edición de 1584, el texto aparece dividido en cincuenta secciones con numeración romana, que llevan los siguientes títulos:

> I: De natura poesis. — II: De origine poesis. — III: De convenientia et differentia inter Tragoediam et Epopoeiam. IIII: Definitio Tragoediae. — V: Partes Qualitatis in Tragoedia. — VI: De Fabulae proprietatibus. — VII: Prima Proprietas Fabulae. — VIII: Secunda Proprietas Fabulae. — IX: Tertia Proprietas Fabulae. — X: Quarta Proprietas Fabulae. — XI: Quinta Proprietas Fabulae. — XII: Sexta Proprietas Fabulae. — XIII: Septima Proprietas Fabulae. — XIIII: Octaua Proprietas Fabulae. — XV: De Partib. Quantitatis in Fabula Tragica. — XVI: De Constitutione pulcherrimae Tragoediae. — XVII: De Moribus Tragicae Personae. XVIII: De Solutionibus Fabularum. De Spectanda morum pulchritudine. De iis, quae sub sensum cadunt. — XXI (*sic*): De Agnitione. — XX: De Subcontrariis. — XXI: De Perturbationibus. — XXII: De Fabularum Episodiis. — XXIII: De Tragoediae nexu, et solutione. — XXIIII: De Tragoediae speciebus. — XXV: De Poetarum praestantia. — XXVI: De Tragoedia alia, et eadem. — XXVII: De Constitutione Fabularum. — XXVIII: De Admirabili. — XXIX: De Choro in actione inserto. — XXX: De sententia. — XXXI: Pronuntiationem pertinere ad elocutionem. — XXXII: Elocutionis partes. — XXXIII: Nominis species. — XXXIIII: Nominum genera. — XXXV: De Nominibus peregrinis, et

[60] *Ibidem.*

translatis cum propriis temperandis. — XXXVI: De modo seruando in vsu variorum nominum. — XXXVII: De Epopoeia. — XXXVIII: Conuenientia inter Epopoeiam, et Tragoediam. — XXXIX: Differentia inter Epopoeiam et Tragoediam. — XL: Vitia communia Epopoeiae, et Tragoediae. — XLI: De Excusationibus Poetarum. — XLII: De tertio capite Solutionum. — XLIII: De primo capite Solutionum. — XLIIII: De secundo capite Solutionum. — XLV: De tertio, et primo capite Solutionum. — XLVI: De recta reprehensione, et numero reprehensionum, ac Solutionum. — XLVII: Quibus rationibus Epopoeia videatur Tragoediae praeferenda. — XLVIII: Responsio ad rationes. — XLIX: Plura, et meliora habet Tragoedia, quam Epopoeia. — L: Epilogus Libri de Poetica.

Las notas van en el margen derecho, y las llamadas a nota se indican en el texto con letras pequeñas y voladas, comenzando nuevamente el orden alfabético en cada sección. Ninguna sección agota el abecedario; sólo en dos (I y XXIII) llegan las notas hasta la letra *s*.

Weinberg piensa que Riccoboni se fijó para su trabajo de traductor tres objetivos fundamentales: 1) conseguir una traducción más sencilla y de lectura más fácil que las anteriores; 2) adoptar, por medio de la traducción misma, una posición firme sobre el mayor número posible de cuestiones debatidas a propósito del texto; 3) poner de manifiesto el orden, las partes y el método de la obra original [61].

Ya hemos visto hasta qué punto el deseo de sencillez coincide con el de fidelidad al texto aristotélico, evitando introducir en la traducción cualquier ornato estilístico, incluso la alteración innecesaria del orden de las palabras.

Para lograr el segundo objetivo, Riccoboni procura, en primer lugar, traducir cada palabra griega siempre por la misma palabra latina; además, como ya se ha dicho, recurre a veces a explicaciones marginales. Así, en la traducción de βελτίονας y χείρονας (1448a4 y a17), donde Maggi dice «meliores» y «deteriores» la primera vez, y «praestantiores» y

[61] *Ibidem.*

«humiliores» la segunda, Riccoboni escribe en ambos pasajes «meliores» y «peiores» [62]; y, en cuanto a las explicaciones marginales, en 1448a4, después de traducir ἢ καθ' ἡμᾶς «quam secundum nos», explica al margen: «...secundum nos, id est quam homines praesentis aetatis, uel quam homines communes, quales nos sumus» [63]. Aquí deja que el lector elija. Pero otras veces adopta una postura más resuelta. Al traducir los pasajes del cap. XV donde, entre las cualidades de los caracteres, Aristóteles enumera τὸ ὅμοιον (54a24) y τὸ ὁμαλόν (54a26), Riccoboni traduce respectivamente por «similes» y «aequales» y anota al margen: «Similitudo refertur ad eos de quibus alii scripserunt», «Aequalitas ad eos de quibus nos primum scribimus». Y, como ejemplo en que la traducción implica una decisión en problemas muy debatidos, Weinberg cita [64] el siguiente pasaje relativo al héroe trágico (53a7-13),

---

[62] Hay sin duda esta tendencia en la traducción de Riccoboni; pero hay también muchas excepciones. Se podría afirmar incluso que la mayoría de las palabras griegas, aun cuando se trata de términos importantes, no reciben una, sino varias traducciones. He aquí unos cuantos ejemplos:

ἄγνοια *ignoratio* 52a30; *ignorantia* 53b35, 56b13;
ἀγών *certamen* 50b18, 53a27; *contentio* 51a6;
ἀκολουθέω *consequor* 48a3, 49b10, 53a34; *persequor* 52a28; *sequor* 62b7;
ἄλογον *sine ratione* 54b6, 61b23; *quod ratione vacat* 60a13, 61b20; *quod caret ratione* 60a29; *quod est sine ratione* 60a36, 61b14;
ἁμάρτημα *erratum* 49a34, 60b19, 61b8; *peccatum* 60b30;
εἶδος *forma* 47a8, 49a8, 49b26, 49b30, 52b14, 58a34, 58b14, 59b8, 60b7, 61b22, 62b17; *species* 54b19, 55b32, 56b9, 57a23, 57a31, 57b8, 61a12;
ἐκπίπτειν *labi* 55a28, 56a18; *displicere* 59b31;
μεταβάλλειν *immutari* 48a22; *mutari* 49a20, 51a14, 52b34, 53a9, 53a13, 59b29;
μετάβασις *mutatio* 49a37; *transitus* 52a16, 52a18, 55b29;
ὅρος *definitio* 49b23; *terminus* 51a6, 51a10, 51a15, 59b18;
σπουδαῖος *bonus* 48a2, 48a27, 49b10, 49b17; *gravis* 48b34; *probus* 49b24; *laude dignus* 61a6;
σύστασις *constitutio* 52a19, 53a3, 53a23, 53a31, 54a34, 59b17, 59b21, 60a3; *compositio* 54a14;
φαῦλος *malus* 48a2, 48a26, 49b18, 51b36, 54a21, 60b1, 61b30; *reprehensione dignus* 61a6; *improbus* 62a4, 62a9.

Sin embargo, comparando la traducción de Riccoboni con la de Maggi y con otras, puede aceptarse en principio lo que dice Weinberg.

[63] Weinberg, *o.c.*, pág. 585.

[64] *Ibidem.*

poniendo en cursiva las palabras que a su juicio constituyen decisiones del traductor:

> Est autem talis, qui neque virtute praestat, et iustitia. Neque propter vitium, et prauitatem *mutatur in aduersam fortunam*, sed *propter errorem aliquem*. Eorum, qui sunt *in magna existimatione, et fortunae prosperitate*, cuiusmodi Oedipus, et Thyestes, et qui *ex talibus familiis* illustres uiri sunt. Necesse enim est egregie se habentem fabulam simplicem esse magis, *quam duplicem*, ut quidam dicunt.

El texto de Weinberg coincide con el de Bekker, salvo pequeños detalles de puntuación, en todo menos en la posición de «simplicem» (penúltima línea), que en Bekker va después de «esse magis» y antes de «quam», igual que en la edición de 1584. El ejemplo no parece muy convincente: no se alcanza a ver en la elección de las palabras latinas de este pasaje más deseo del traductor que el de mantener la mayor fidelidad posible con relación al original.

El tercer objetivo se logra por artificios mecánicos ya aludidos; el principal consiste en cortar el texto en frases breves y numeradas.

En su edición de 1584, la traducción riccoboniana de la *Poética* se imprimió en Venecia, en un volumen de [8] + 56 páginas en 4.°, formado por ella sola, con notas marginales, y titulado «*Aristotelis Liber de Poetica*, ab Antonio Riccobono... Latine conversa, et clarissimis partitionibus ac notationibus ad oram positis illustrata». La edición de 1587 apareció en Padua, en un volumen titulado «*Poetica Aristotelis ab Antonio Riccobono Latine conversa*: Eivsdem Riccoboni *Paraphrasis in Poeticam Aristotelis*: Eivsdem *Ars Comica* ex Aristotele. Cum Indice copiosissimo. [16] + 174 págs.[65].

Para completar la imagen de Riccoboni como erudito, crítico y tratadista del Renacimiento italiano y una de sus figuras más destacadas durante el último tercio del siglo XVI es utilísima la obra de Weinberg tantas veces citada. Allí en-

[65] De esta última edición hay tres ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid con las siguientes signaturas: 2/15461, 3/38590 y R/20763 = 2/36115. El que lleva la signatura 38590 es el mejor conservado.

contrará el lector información muy amplia sobre la actividad intelectual de nuestro traductor y una descripción minuciosa de todas las obras que de él se conocen[66].

La traducción de Riccoboni obtuvo el honor de ser seleccionada para representar en la edición de Bekker el texto latino de la *Poética*. Este voto preferencial tan autorizado y la calidad intrínseca de la labor riccoboniana excluyeron toda duda a la hora de elegir texto latino para la presente edición trilingüe. No se podía, en este caso, recurrir, como para la *Metafísica*, a la vieja traducción de Moerbeke. La misma razón histórica que allí la aconsejaba para los doce primeros libros, la excluía ahora: la traducción moerbekiana de la *Metafísica* sirvió de base al Comentario del Aquinate, y así, indirectamente, ejerció en el ámbito filosófico un influjo extraordinario; la de la *Poética*, prácticamente desconocida hasta fecha bastante reciente, no contribuyó en nada al inmenso prestigio de Aristóteles en el dominio literario. Por otra parte, el contenido de la *Metafísica* pedía una reproducción latina lo más literal posible, aunque el texto resultante fuese áspero y desabrido; la *Poética*, en cambio, exigía una traducción que, permaneciendo fiel al pensamiento aristotélico, lo presentase en un latín aceptable y de lectura fácil. Todo esto aconsejaba utilizar alguna de las traducciones renacentistas. La de Riccoboni, última impresa en el siglo XVI, parecía reunir todas las condiciones deseables.

Pero, al cotejar el texto riccoboniano de la edición de Bekker con el texto griego elegido para la presente edición, aparecieron discrepancias que no podían ser atribuidas a desviaciones voluntarias del traductor frente a su original griego. Se trataba casi siempre de pequeñas omisiones o adiciones; a veces, de erratas. Había que averiguar si de tales discrepancias era responsable la edición bekkeriana o si procedían ya de la de Riccoboni. Para cotejar ambas ediciones elegí la riccoboniana de 1584, que lleva al fin del

[66] La información sobre Riccoboni, contenida en varios lugares de los dos volúmenes de la obra de Weinberg, puede verse rápidamente gracias al índice final; la descripción bibliográfica está en las páginas 1144 s.

volumen una página titulada *Graviora Emendata in contextu*, donde se corrigen las erratas mayores observadas en la obra impresa [67]. Como su título mismo indica, esta fe de erratas no pretende corregirlas todas, sino tan sólo las «más graves».

En la edición de Bekker se enmiendan muchas que pasaron inadvertidas en la de Riccoboni. Pero los editores de la bekkeriana desconocieron la última página de la edición de 1584, y admitieron en la suya erratas allí corregidas. Por otra parte, hay en la edición de Bekker algunas, pocas, erratas que no había en la riccoboniana. Finalmente, corrijo en algunos casos erratas comunes a ambas ediciones, la bekkeriana y la de Riccoboni, y no advertidas en la página final de la edición de 1584.

Enumero a continuación los pasajes en que cambio el texto de Bekker, indicando en cada caso la procedencia de estos cambios [68]. Pongo entre corchetes [ ] palabras que están en la edición de 1584 pero no tienen correspondencia en el texto griego; entre paréntesis angulares ⟨ ⟩, algunas cuya adición me parece necesaria.

SIGLAS

R = Edición riccoboniana de 1584.
GE = *Graviora Emendata in contextu* (última página de dicha edición).
B = Edición de Bekker.

47b20	[non] faciat : *non* está en R y B; no en el texto griego.
48a4	aut etiam tales GE : necesse est imitari B.
48a25	quadam R y B : corrijo *quidem*.
48a28-29	Undé et dramata ipsa appellari quidam dicunt, quod imitentur agentes GE : omitido en B.
48a30	et tragoediam GE : eo tragoediam B.
48a37	ab errore illo per pagos GE : *illo* om. en B.

[67] Mi amigo el profesor Oronzo Giordano, de la Università degli Studi de Bari, me regaló un microfilme del ejemplar de dicha edición guardado en la Biblioteca Apostólica Vaticana.

[68] La edición de Bekker modifica la ortografía de la de Riccoboni, completa sus abreviaturas y altera fundamentalmente la puntuación y distribución del texto. En mi edición sigo en general la ortografía de la bekkeriana, pero no su disposición del texto, que lo hace demasiado compacto.

48b23 promoventes genuerunt R : promoventes et genuerunt B.
48b33 quod [et] in hoc metro : *et* está en R y en B; no en el texto griego.
49a12 propterea R y B : corrijo *praeterea.*
49a35 habens GE : habent B.
49b5 ignorantur R y B : corrijo *ignoratur.*
49b26 [sed] per misericordiam : *sed* en R y B; no en el texto griego.
50a37 ut et primi poetae R : *et* omitido en B.
50b24 nobis ⟨tragoediam⟩ perfectae : *tragoediam* om. en R y B.
51a12 et R y B : corrijo *aut.*
51a22 fabulam ⟨esse⟩ convenire : *esse* om. en R y B.
51a30 mansit GE : invasit B.
51a35 nec pars R : ne pars B.
51a38 et quae fieri GE : et qui fieri R : et qua fieri B.
51b2 quae Herodoti sunt GE : *sunt* om. en B.
53a22 aut atrocia pati aut R : atrocia aut pati aut B.
53b29 ac licet GE : at licet B.
53b35 saevi GE : laevi B.
54a4 non adest, et agnitio R : *et* om. en B.
55a10 Phoenidibus R : Phoenicibus B.
54b5 praedicatione R y B : corrijo *praedictione.*
55a18 et Iphigenia R : et in Iphigenia B.
56a9 multi autem qui bene R : *autem* om. en B.
57a20 ut homines R : vel homines B.
57a22 *ambulavit* vel *ambulat* R y B : corrijo *ambulavit?* vel *ambula.*
57b18 dicit R y B : corrijo *dicet.*
57b23 vesper R y B : corrijo *vespera.*
58a9 desinunt GE : desinant B.
58a11 η et ω R : η ω B.
58b10 ἡ τίχαριν εἶδον μαραθῶνα δὲ βαδίζοντα R : ἐτίχαριν εἶδον Μαραθῶνα βαδίζοντα B.
58b11 ἐκείνου ἔξελε βορόν R : ἐκείνου ἐξ ἐλλέβορον B.
58b23 φαγέδαινα... ποδός R : om. en B.
58b25 Νῦν... ἀεικής R : om. en B.
58b27 Νῦν... ἀειδής R : om. en B.
58b30 Δίφρον... τράπεζαν R : om. en B.
58b31 ἡίονες... κράζουσιν R : om. en B.

59a19 dramaticus R y B : corrijo *dramaticas.*
59b37 aliorum R y B : corrijo *aliarum.*
60a1 sit R : fit B.
60a29 fabulam R : faculam B.
60a32 sine R : sinc B.
60b17 y 18 praeeligit R y B : corrijo *praeelegit.*
60b25 sic GE : sit B.
61a29 vocant R : vocanti B.
61a30-31 atque hoc profecto non esset secundum translationem GE : om. en B. Para *non,* cf. *Apéndice III, Discrepancias.*
61a34 eo quod hoc prohibitum sit R : *hoc* om. en B.
61b1-2 vel ut Glauco R : velut ut Glauco B.
61b22 Aegeeti GE : Aegeesti B.
61b35 Callipedem R y B : corrijo *Callipidem*; cf. 62a9.
62a1 habent R : habeant B.
62a3 egeat R y B : corrijo *egent.*

IV

TRADUCCIONES CASTELLANAS DE LA «POÉTICA»

Los preceptistas y muchos escritores españoles de los siglos XVI y XVII podían manejar la *Poética* en traducciones latinas o italianas; algunos, incluso directamente en griego. Pero, con algún retraso, se siguió en España el ejemplo de Italia, donde se había publicado, desde mediados del XVI, una serie de traducciones a la lengua vernácula encabezadas por la de Bernardo Segni en 1549 —la primera traducción a una lengua moderna—, a la que siguieron la de Castelvetro en 1570 y la de Piccolomini en 1572.

1. Ordóñez das Seijas - Flórez Canseco

La primera traducción de la *Poética* impresa en castellano fue la de Don Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar, Señor de San Payo. No se estrenaba Ordóñez con esta obra; un año antes de publicarla había hecho imprimir el *Tratado del Gobierno de los Príncipes, del Angélico Doctor Santo Tomás,*

Madrid, 1625. La traducción de la *Poética*, concluida en 1624, según consta por el manuscrito original, reseñado por Gallardo [69], apareció en 1626, «mucho antes de que se imprimiera cualquier versión francesa o inglesa» [70], anticipándose casi medio siglo a la traducción francesa del Señor de Norville, que vio la luz en 1671, seguida veintiún años más tarde por la de Dacier, publicada en 1692. Pero, a diferencia de las primeras traducciones italianas, impresas las tres en menos de un cuarto de siglo —la de Segni, además, se reimprimió en 1551, a los dos años de publicarse, y nuevamente en 1643, y Castelvetro reeditó la suya en 1576—, la de Ordóñez no se vio acompañada por ninguna otra traducción castellana impresa ni conoció durante siglo y medio el éxito de la reedición, hasta que en 1778 se reimprimió «suplida y corregida» por el Licenciado don Casimiro Flórez Canseco [71].

---

[69] B. J. Gallardo en su *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1888, t. III, pág. 1018 (ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1968), trae, bajo el nombre del traductor, ORDÓÑEZ DE SEIJAS Y TOBAR (DON ALONSO), estos dos apuntamientos:

3271. La Poetica de Aristoteles dada a nuestra lengua castellana por D. Alonso Ordoñez de Seyjas y Tobar, Señor de San Payo. — Al Excmo. Sr. D. Manuel de Zuñiga... Conde de Monterey... — Año 1626. — Con privilegio en Madrid por la viuda de Alonso Martin.

En 8.º - 80 ps. ds.
Dedicatoria. (Es curiosa.)
Aprob. de Valdivielso: Madrid, 7 Julio 1626.
— del P. Gerardo Montano, jesuita: Madrid, 17 Julio 1626.
Epigrama latino de Vicente Mariner.

3272. La Poetica de Aristoteles, traducida en nuestra Lengua Castellana por D. Alonso Ordones Daseijas y Tovar, señor de San Payo. — Al Excmo. Sr. Conde de Olivares.

MS. original en 8.º - 76 h.
Dedicatoria: Fecha en Madrid, 28 Agosto 1624. — (Firmado.) — «*Don Alonso Ordones das Seijas y Tobar*».

[70] «Long before any French or English version was printed». Duncan Moir, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century», *Classical Drama and its Influence*. Essays presented to H. D. Kitto. Methuen, 1965.

[71] La Poetica / de Aristoteles / dada a nuestra lengua / Castellana / por Don Alonso Ordoñez / das Seijas y Tobar, Señor de / San Payo. / Añadese nuevamente / el texto Griego, / la version Latina y Notas de Daniel Heinsio, y / las del Abad Batteux traducidas del Francés; / y se ha suplido y corregido la / Traduccion Castellana / por / el Lic.do Don Casimiro Florez /

«Insigne helenista» consideró Menéndez Pelayo a Flórez Canseco, acerca del cual registra en su *Biblioteca de Traductores Españoles*[72] los siguientes datos bio-bibliográficos: «D. Casimiro Flórez Canseco nació hacia el año 1744 en Manzaneda de Torío, aldea distante tres leguas de León. Estudió latín en San Feliz de Torío, Filosofía y Leyes en la Universidad de Salamanca, al lado de su tío el Dr. Teólogo D. Alonso Canseco de Robles, catedrático de dicha Universidad y después abad de San Isidro de León. Aprendió el griego con el maestro Zamora, que lo elogia en su *Gramática.* Ganó por oposición la cátedra de Griego de los Reales Estudios de San Isidro. Fue individuo de la Academia Española. Escribió, además de su *Análysis Gramatical* y su versión del *Sueño de Luciano,* un opúsculo, hoy muy raro, titulado *Carta de Aristeo Mantuano al P. M. Fr. Juan de Cuenca, de la Orden de San Jerónimo,* contra la Gramática griega de dicho padre, grandemente favorecido por Godoy. Logró Canseco con esta carta que no se adoptase de texto la Gramática de Cuenca, pero prevalecido éste de su favor en la corte logró que Campomanes, presidente a la sazón del Consejo de Castilla, mandase recoger todos los ejemplares existentes y prohibiese la circulación de tal folleto. Por semejante razón escasean mucho los ejemplares de dicha obrita, que salió de la Imprenta Real de Madrid. Dícese que existe otra reimpresión de París.

»En 1815 hubo de dejar Canseco su cátedra de Griego, a consecuencia de la vuelta de los jesuítas, y falleció a fines del año siguiente».

Según noticias transmitidas por Julián Apraiz en sus *Apuntes para una Historia de los Estudios Helénicos en España* (Madrid, 1874, pág. 115) y recogidas por Menéndez Pelayo[73], Canseco había sido catedrático de Leyes y Cánones en la Universidad de Salamanca antes de ganar por oposición la cátedra de Griego de San Isidro. Desconocemos la fecha

---

Canseco, Catedratico de Lengua Griega en / los Reales Estudios de esta / Corte. / Con las licencias necesarias. / En Madrid: Por Don Antonio de Sancha. / Año de 1778. / Se hallará en su Librería, en la Aduana Vieja.

[72] Vol. II, págs. 67 s.

[73] *Bibliografía Hispano-Latina Clásica,* vol. X, pág. 245.

de estas oposiciones. Pero Canseco era ya catedrático de los Reales Estudios cuando reeditó en 1778 la traducción de la *Poética* hecha por Ordóñez. Así, pues, ocupó dicha cátedra al menos durante treinta y siete años. Tuvo en ella discípulos ilustres, como el gramático Saturnino Lozano y el crítico y preceptista José Gómez Hermosilla [74].

Además de la reedición de la *Poética* traducida por Ordóñez, cuidó también Canseco de la segunda edición, revisada, corregida y añadida con nuevas notas, del *Xenophonte* traducido por Diego Gracián de Alderete, adjuntando igualmente a la versión castellana el texto griego. Esta obra debía constar de tres volúmenes; pero sólo se publicaron en la edición de Canseco los dos primeros, que contienen la *Cyropedia* y la *Anábasis* [75].

En la reedición de la traducción de Ordóñez se altera el orden tradicional del texto de la *Poética*, siguiendo el de la traducción latina de Daniel Heinsio: el capítulo 12 se convierte en 7; el 7, en 8; el 8, en 9; el 9, en 10; el 10, en 11, y el 11, en 12. Después de 52b8 comienza el cap. 13, que es el 16 tradicional; el 14 comienza con 52b9-13, a lo que sigue 52b30: ἐπειδὴ οὖν etc. El cap. 15 es el 14 tradicional; termina en 54a13: συμβέβηκε πάθη, y pasa 54a13-15 al comienzo del cap. 18, que es el 15 tradicional. Se convierte en 16 el 17 tradicional, anteponiéndosele el pasaje que encabeza el 13 tradicional: ὧν δὲ δεῖ... εἰρημένοις (52b28-30). El 17 es el 18 tradicional; comienza el 18 con 54a13-15 y sigue con el 15 tradicional. Los caps. 19-26 son los tradicionales.

Esperaba Canseco que su reedición de la traducción de Ordóñez despertaría entre los estudiosos un eco mucho más fuerte que el de la edición primera, pues el gusto de los hombres de letras había tomado en su época un giro que a él le parecía feliz y prometedor de mejores rumbos para nuestra literatura. Y así escribe en su Prólogo (pág. 5): «En nuestra edad, en que por una como felíz revolucion del estado de las letras, parece que va a quedar emendado y reducido

[74] *Ibid.* y pág. 184. Cf. también *Biblioteca de Traductores Españoles* II 67.
[75] Apraiz, *o. c.*, 124; Menéndez Pelayo, *Bibliografía* X 247.

al mejor metodo y gusto el estudio de los varios ramos de la literatura, deberán los deseosos del restablecimiento de la Poësia quedar muy agradecidos al zelo del ilustrisimo Magistrado, que a este fin ha dispuesto el importante y oportuno medio, de que se hiciese esta reimpresion de la traduccion Castellana de la Poëtica de Aristoteles, que no habiendose vuelto a imprimir desde el citado año de 1626. en que la sacó Ordoñez, era ya rarisima y apenas conocida, y que se la acompañáse con el texto Griego; con lo qual podrán los estudiosos instruirse mejor y asegurarse de su inteligencia y doctrina, y aun se estimularán los aplicados a estudiarla en su original».

Pero el éxito no fue mucho más halagüeño que el de la edición de 1626. Aparte de la nueva traducción de Goya y Muniain, de que hablaremos luego, publicada veinte años más tarde, en 1798, y omitiendo la reimpresión de la de Ordóñez por Antonio Zozaya [76], no pudo verse en más de siglo

[76] La Sociedad General Española de Librería reeditó, sin fecha, la traducción de Ordóñez en un pequeño volumen de 14 × 10 cms., sin el texto griego, cuya portada contiene lo siguiente: «Biblioteca Económica Filosófica / Volumen XCI / Poética de Aristóteles / Traducida directamente del griego en 1626 / por / el Licenciado Don Alonso Ordóñez / Seguida de las notas del Abad Batteux / y enriquecidas [*sic*] con otras de Daniel Heinsio / Escrupulosamente revisada en vista de la versión / de González de Salas / por / Antonio Zozaya / Ex libris de la SGEL / Madrid / Sociedad General Española de Librería / Calle de Valencia, 28».

Este Antonio Zozaya metido a helenista sin saber griego supongo que era Antonio Zozaya You, quien, según la *Historia de la Literatura Española* de J. Hurtado y A. González Palencia, 3.ª ed., Madrid, 1932, pág. 1008, nació en Madrid el año 1859, fue «periodista y escritor de asuntos políticos y filosóficos (*El huerto de Epicteto*, 1907)» y se distinguió en la novela: *La dictadura* (1902), *La maldita culpa* (1915), *Miopita, Almas de mujeres* (1920) y *Cuentos que no son de amores* (1920); el mismo a quien J. Fitzmaurice-Kelly en la pág. 465 de la nueva edición de su *Literatura Española* (1913) incluye, nada menos que con Maeztu y Ortega y Gasset, en un distinguido grupo de escritores «que prodigan en la prensa un talento verdaderamente original».

En su reimpresión de la traducción de Ordóñez no estuvo Zozaya a la altura de su prestigio. Ni siquiera menciona en la portada del libro a Flórez Canseco. Sin embargo, copió la reedición de Ordóñez hecha por éste, sin más alteraciones que la supresión de muchas notas que Canseco había puesto al pie de página y una ligera modernización de la ortografía. No añadió ni una sola nota nueva, y en las que conserva, introduce frecuentes erratas, sobre todo cuando se atreve a reproducir alguna frase o

y medio ninguna actividad de los traductores de lengua castellana sobre la *Poética*[77].

palabra griega (p. ej., escribe Canseco, pág. 106, nota 2: «Aristoteles cita en primer lugar la epopeya, porque es el genero de poëma que...», y Zozaya, pág. 54, nota 1: «Aristóteles está en primer lugar de epopeya, porque es el género de poema que...»; Canseco, pág. 133, nota (*b*): «...Si se escribiese οὐ por οὐ, se haría de un adverbio de negar un pronombre», y Zozaya, pág. 13: «Si se escribiese ου por ου se haría... etc.»), o errores de bulto; así cuando en la nota 1 de la pág. 63 abrevia la nota 4 de la pág. 128 de Canseco, que dice: «Esto es, sin conocer que se habla de la divinidad. Nosotros hablamos segun nuestras ideas. *Si por casualidad es verdad lo que decimos, no lo podemos saber.* Los versos de Xenofanes se hallan en Sext. Empírico, pág. 280», del siguiente modo: «Si por acaso es verdad lo que decimos, no podemos saberlo. Xenófanes (Canto empírico, pág. 280)». A veces ni siquiera acierta en la modernización de la ortografía; p. ej., en la nota 2 al cap. VII conserva «el anapesto y el trocheo,...» como está en Flórez Canseco. Reproduce íntegramente el Prólogo de Canseco a la edición de 1778, y aquí sí le menciona, pero llamándole el Licenciado D. Casimiro Flórez. Reproduce también íntegramente las notas de Batteux, traducidas del francés por Canseco, sin mencionar al traductor (estas notas ocupan en la edición de Canseco las págs. 146-232) y, a pesar de decir en la portada del libro que su edición va enriquecida con otras notas de Daniel Heinsio, omite las notas de Heinsio, que en la edición de Canseco ocupan las págs. 296-339. Y las omite probablemente porque están en latín mezclado con mucho griego. Tampoco pudo Zozaya, aunque lo afirma en la portada, revisar escrupulosamente su edición en vista de la versión de González de Salas, por la sencilla razón de que González de Salas no hizo ninguna versión de la *Poética*, ya que su célebre *Nueva Idea de la Tragedia Antigua, o Ilustracion Ultima al Libro Singular de Poetica de Aristoteles Stagirita*, impresa en 1633 (la licencia es del 26 de mayo de 1632), no es traducción, sino, a lo sumo, amplio comentario de esta obra de Aristóteles, o, quizá más exactamente, una teoría de la tragedia basada en autores griegos y latinos, sobre todo en la *Poética*, de la que sólo reproduce pasajes muy importantes o muy útiles a su propia doctrina, sin que pueda hablarse, ni aun en cuanto a estos pasajes, de auténtica traducción, como puede verse por el siguiente ejemplo, en que González de Salas (pág. 22) aduce la definición de principio, medio y fin, que da Aristóteles en 50b27-31, poniendo en cursiva lo que presenta como cita del texto aristotélico: «Mucho importará para el conoscimiento de estas partes de la Fábula, la noticia que dà de ellas el proprio Philosopho. Dice pues, *Que el Principio es aquello, que està independente de otra cosa, que antecede; i que dexa dependencias, que se sigan despues de si. El Fin es al contrario, pues èl se sigue a otra cosa, que necessariamente precedio; pero despues de èl no queda otra cosa alguna, que se siga. El Medio finalmente es aquello, que se sigue a otra cosa; i que despues de si dexa otras cosas que se sigan.* Con arte igual ha de saber la el Poeta, dividir propriamente la Fábula. Pero con providencia (creo que de ninguno prevenida). Que el precepto referido mira a la parte de la Accion...», etc.

Verdaderamente, lo único que Zozaya puso de su cosecha fue un prologuillo de tres páginas en que, a vuelta de vaguedades o lugares comunes,

Manifiesta Canseco en el párrafo que sigue al que acabo de transcribir: «Habiendoseme encargado la correccion y cuidado de esta edicion, juzgué necesario desde luego entrar en un exâcto cotejo de la version con el texto, que me ha obligado a hacer en aquella no pocas emiendas, las quales van todas señaladas, asi por guardar al Autor que se reimprime la correspondiente fidelidad, como para que los inteligentes tengan la satisfaccion de observar por sí la necesidad de tales emiendas y mutaciones. Consisten, pues, estas ya en algunos lugares que Ordoñez se dejó sin traduccion, donde la que yo pongo va notada entre estas dos señales [...], ya en otros mas, en que la version de Ordoñez o es errada o no es puntual; y en estos la que yo le substituyo va marcada entre comas, de este modo "..."».

Para que se vea la razón con que se ha determinado a desechar en tales lugares la versión de Ordóñez y «para satisfaccion de algunos censores nimios», pone los siguientes ejemplos:

«En el cap. III. n. 3 [= 48a29-34] habla Aristoteles de los Inventores de la Tragedia y de la Comedia, y dice asi: [copia a continuación el texto griego y prosigue] Traduce Ordoñez pag. 7. lin. 1. *De donde nace tambien, que los Dorienses se atribuyen el poëma de la Tragedia: y el de la Comedia los de Megara, asi los que nacieron en ella quando su Republica se regía con administracion popular, como los que vinieron de Sicilia, siendo asi que de ellos fue Epicharmo, poëta mucho mas antiguo que Chonides, ni Magnetes: y tambien se atribuyen la Tragedia a sí mismos unos que, etc.* La traduc-

---

viene a decir que «Al héroe de la tragedia le es preciso ser desgraciado para inspirar ternura y piedad». (¡Bonita sustitución del *temor* y la *compasión* que, según Aristóteles, debe producir la tragedia!)

77 J. Apraiz, *o. c.*, pág. 133 (cit. por Menéndez Pelayo, *Bibliografía...* X 250), dice no haber logrado noticias de una traducción castellana de la *Retórica* y la *Poética* por Hemeterio Suaña, que en 1865 «anunciaba como próxima el Sr. Díaz». Menéndez Pelayo asegura que no llegó a imprimirse. Acaso no llegara siquiera a hacerse. No sería la primera vez que un escritor —traductor o autor original es lo mismo para el caso— habría manifestado intención de hacer un trabajo luego no realizado.

cion que yo substituyo es: "Por esta razon los Dorios se atribuyen la invencion de la Comedia y de la Tragedia: de la Comedia los de Megara, asi los naturales dandola por nacida, quando entre ellos era popular el gobierno, como tambien los de Sicilia, *fundados* en haber sido de allí el poëta Epicharmo, muy anterior a Chionides y Magnes: la Tragedia, algunos que, etc."».

«Cap. XVIII. n. 6. [= 54a33-36]. Aunque todo este numero se ha traducido de nuevo, pondré solo parte de él por no ser largo. Dice asi el Filósofo: [reproduce el texto griego de las líns. 35 y 36]: esto es: "De suerte que sea o necesario o verisímil, que tal persona hable u obre de este o de aquel modo, y sea tambien o necesario o verisimil que tal cosa suceda despues de tal". Ordoñez se contentó con decir: *y hacer que unos casos sucedan después de otros en una de estas maneras.* Pag. 37. b. l. 7. desde el fin».

«Cap. XXVI. n. 1. [= 61b29-30; reproduce el texto griego]. *Como aquellos,* traduce Ordóñez, pag. 76. b. l. 3. *que sin hacer gran movimiento antes, no pueden mover a aquellos, que aun asi se mueven poco,* debiendo decir: "Como si los oyentes no entendieran lo que se hace a no egecutarse por los actores muchos y acelerados movimientos"».

«Estos egemplos —concluye Canseco— con otros infinitos que omito, y podrá exâminar el que tenga gusto y tiempo para ello, acreditan bastante bien, a mi ver, la necesidad de las emiendas».

Pero la verdad es que lo de «otros infinitos» es una exageración. Si reunimos los pasajes puestos entre corchetes, que corresponden a omisiones de Ordóñez (en algunos casos se trata de una o dos palabras), no pasan de diez líneas en toda la obra, y los entrecomillados, que son correcciones, no llegan a un centenar de líneas en un total de cuatro mil trescientas que aproximadamente contiene la traducción, lo cual representa poco más de dos líneas por cada cien. Si Canseco hubiera hecho un cotejo verdaderamente exacto, es decir, total y concienzudo, de la versión de Ordóñez con el texto original, tendría que haber introducido más enmiendas. En su edición quedan bastantes pasajes que las necesitan. Para

no ser prolijo, aduciré sólo unos cuantos ejemplos tomados sobre todo de la parte final de la obra:

58a30-31: καὶ τὰ τοιαῦτα. τὰ δὲ ἐκ τῶν γλωττῶν βαρβαρισμός. En primer lugar, Ordóñez omitió la traducción de καὶ τὰ τοιαῦτα, y Canseco no repara la omisión. Además, traduce Ordóñez y acepta Canseco: «Y el barbarismo se compone de la variedad de las lenguas». Aun admitiendo la traducción de γλῶττα en este contexto y en el uso general de los caps. 21-24 por «lengua» (suele traducirse por «palabra extraña» o algo semejante), el texto no diría que «el barbarismo se compone —o procede— de la variedad de las lenguas», sino «de las lenguas» mismas, entendidas, repito, como «palabras extrañas».

59b22-31: ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι... τὰς τραγῳδίας. Traduce Ordóñez: «Finalmente al poëma heroico le es proprio el poder crecer mucho en grandeza, lo qual no puede conseguir la tragedia; siendo asi que ella no puede imitar de una vez mas acciones que aquellas que salen al tablado, y que los farsantes representan. Al contrario en el poëma heroico, como el que es mera narracion, es licito unir muchas partes de cosas que hayan pasado. De donde es, que usando de ellas como de suyas, viene a aumentarse el cuerpo del mismo poëma. Por lo qual, como tiene esta prerogativa, consigue una grande comodidad, y levanta el ánimo del oyente, y puede usar varios episodios; porque la uniformidad de ellos, como cosa que luego suele traer consigo fastidio, "es causa de que se desprecien y silven las tragedias"». Canseco acepta la traducción de todo el pasaje, menos las últimas palabras entrecomilladas, en las que muestra su afición —que veremos en otros casos— a traducir una palabra griega por dos castellanas: ἐκπίπτειν «se desprecien y silven». Como sería largo explicar todos los cambios que, a mi juicio, deberían introducirse en este pasaje de la traducción, remito al lector a la que yo considero correcta (*infra*, págs. 219 s.), dejándole el trabajo de comparar los detalles de ambas.

60a20-22: οἴονται γὰρ... ἢ γίνεσθαι. Traduce Ordóñez, y no corrige Canseco: «Porque como quando algunas cosas son o han sucedido, otras suceden necesariamente, si suceden las postreras, piensan los hombres que tambien las primeras son o se hacen». Aun cerrando los ojos a la fea acumulación inicial de conjunciones (que recuerda el célebre chascarrillo rimado del hostelero), no se puede aceptar que se convierta en causal la primera parte del pasaje, que en el texto griego tiene valor condicional eventual. Es más correcta y más exacta la traducción siguiente: «Pues creen los hombres que cuando, al existir o producirse una cosa, existe o se produce otra, si la posterior existe, también la anterior existe o se produce».

61b27: εἰ γὰρ ἡ ἧττον φορτικὴ βελτίων. La traducción de Ordóñez-Canseco: «Y si aquella es mas excelente, que es menos embarazosa y necesita de menos cosas para conseguir su fin», se alarga innecesariamente, vertiendo dos palabras griegas: ἧττον φορτική en toda una oración de relativo que consta de trece. Bastaría decir: «Porque, si es más valiosa la menos vulgar».

61b28-29: δῆλον... φορτική: «manifiesto es —traduce Ordóñez y acepta Canseco—, que será mas embarazosa imitacion la que pretende imitar todas cosas». Esta traducción convierte en comparativo el adjetivo φορτική, que está en grado positivo; introduce innecesariamente el sustantivo «imitación», que no tiene correspondencia en el texto griego, y, finalmente, al dar a μιμουμένη sentido conativo: «la que pretende imitar», desvirtúa el significado que aquí tiene el participio, referido a la tragedia, la cual no «pretende imitar», sino que «imita» realmente todas las cosas que *representa*, es decir, todo lo que *pone en presencia* de los espectadores por medio de los actores; al contrario de lo que sucede con la epopeya, cuyo procedimiento es fundamentalmente narrativo. He aquí una traducción más sencilla y más ajustada al original: «es indudable que la que imita todas las cosas es vulgar».

61b32-34: ἡ μὲν οὖν τραγῳδία... ὑποκριτάς: «La tragedia, pues, es una imitación tal, respeto del poëma heroico, como eran los representantes excelentes en comparacion de los mas viles». La traducción de Ordóñez, aceptada por Canseco, dice lo contrario que el original; convierte en elogio de la tragedia frente al poema heroico (no mencionado aquí en el texto griego) lo que es un reproche esgrimido contra ella por un supuesto adversario que está tratando de rebajarla frente a la epopeya. La traducción correcta debe decir: «Es, pues, la tragedia tal como los actores antiguos creían que eran sus sucesores».

62a2-4: τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς... δῆλον ὅτι ἂν εἴη: «El qual, de la manera que dicen ser mas conveniente a oyentes discretos, y que no tienen necesidad del arte de los representantes para ser movidos, asi tambien afirman, que el poëma trágico es conveniente a oyentes rudos, y que por esta causa este poëma viene a ser peor». El texto griego de Flórez Canseco tiene aquí dos variantes con relación al nuestro: περὶ τοὺς θεατὰς en vez de πρὸς θεατὰς y δι' ὃ en vez de ⟨οἱ⟩. La traducción de Ordóñez, admitida por Canseco, es en este pasaje marcadamente perifrástica, a pesar de lo cual resulta más oscura que otra ceñida al original: «Así, pues, dicen que ésta es para espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos. Por consiguiente, está claro que la vulgar será inferior».

62b12: εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσιν... «Pues si la tragedia se aventaja a todos los otros poëmas, no solo en estas cosas...». La traducción correcta es: «Por consiguiente, si la tragedia sobresale por todas estas cosas...»; πᾶσιν concuerda con τούτοις; si fuera otro régimen de διαφέρει, además del instrumental τούτοις, tal como lo entienden Ordóñez y Canseco, iría normalmente en genitivo: διαφ. πάντων.

Mas no sólo por omisión pecó Canseco. En algunas de sus propias correcciones podría corregirse algo. Así, en 47a 18-19: ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται

τινες ἀπεικάζοντες..., traduce: "Porque así como los pintores con los colores y dibujos imitan y representan muchas cosas...". La traducción correcta debe decir: «Pues así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen...». La sustitución de «algunos» y «figuras» por «los pintores» y «dibujos» restringe indebidamente el sentido de las palabras del original. En nota a este pasaje de mi traducción explico que, aunque probablemente Aristóteles se refiere aquí ante todo a los pintores, no excluye a los escultores.

Finalmente, manifiesta Canseco la curiosa tendencia a traducir una sola palabra griega por dos castellanas. Así, en 47a23: ῥυθμῷ «el ritmo o número»; en 47b10: κοινὸν «común y genérico», y en 57b10: ὁρμεῖν «estar la nave en el puerto o al ancla». Y todavía otro ejemplo de 61b29-30: ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἂν μὴ αὐτὸς (αὐτὸ en el texto de Canseco, que sigue a Batteux, el cual a su vez siguió a Heinsio) προσθῇ, πολλὴν κίνησιν κινοῦνται, que traduce: «como si los oyentes no entendieran lo que se hace, a no egecutarse por los actores muchos y acelerados movimientos», omitiendo la traducción de αὐτὸ προσθῇ y vertiendo nuevamente una palabra: πολλὴν con dos: «muchos y acelerados».

Pero sería injusto aplicar a la revisión, hecha en el siglo XVIII, de una traducción no más que mediana, llevada a cabo en el XVII, el rigor con que enjuiciaríamos ese mismo trabajo realizado en nuestros días. Canseco era buen helenista. Lo demostró en otros trabajos y hasta en la exquisita corrección tipográfica del texto griego con que acompañó la traducción de Ordóñez. Quizá pensó que, para corregir en ésta todo lo corregible, le valdría más hacer otra nueva. Si se hubiera decidido a ello, sin duda el resultado habría sido más satisfactorio.

2. Vicente Mariner

Menéndez Pelayo dedica a Vicente Mariner de Alagón, «portento de fecundidad intelectual y que es entre los filó-

logos y humanistas lo que el Tostado entre los teólogos y el gran Lope de Vega entre los poetas», ochenta y una páginas del volumen III de su *Biblioteca de Traductores Españoles,* y en la *Ciencia Española,* vol. III, pág. 260 [78], resume así la actividad asombrosa de este monstruo de la pluma: «Tradujo al latín los poemas homéricos con los escolios de Dídimo, Tzetzes y Eustacio, las obras de Hesiodo, los escolios a Píndaro, Sófocles y Eurípides, la *Casandra,* de Licofron; la *Argonáutica,* de Apolonio de Rodas; los *Bucólicos* (todo con sus escoliastas); los *Paralipómenos,* de Quinto de Calabria; la *Paráfrasis,* de Nonno al Evangelio de San Juan; varios libros de Hipócrates, Proclo, Porfirio; las epístolas de Filóstrato, las de Teofilacto; varios libros de Juliano el Apóstata y de Philon Hebreo, el glosario de Harpocración, diferentes tratados de Eusebio, San Apolinario, San Andrés Cretense, San Metodio y San Atanasio...; en suma, casi toda la literatura griega sacra y profana. Compuso más de 350.000 versos latinos y griegos y 800 epigramas. En castellano puso casi todas las obras de Aristóteles y la *Anabasis,* de Arriano».

Pero este hombre eruditísimo y trabajador infatigable fue poco afortunado: *Vir affatim eruditissimus, sed parum fortunatus,* le llama Nicolás Antonio [79], y con razón, pues «a pesar de su gran mérito, a pesar de su laboriosidad incomparable, aquel insigne humanista, igual a los Escalígeros, Lipsios, Burmanos e Heinsios y a ninguno de ellos inferior» [80], ni siquiera logró ayuda para la impresión de sus obras, pues los magnates a quienes acudió le volvieron desdeñosamente la espalda. Por eso pudo Lope de Vega cantar con justicia en el *Laurel de Apolo*:

> Y de Vicente Mariner laurea
> La sacra frente, pues a honrarte vino
> Con el verso dulcísimo latino,
> Porque inmortal en tus riberas sea,

---

[78] Cit. por J. Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana,* Madrid, t. V, 1916, págs. 42 s.; ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1972.

[79] Cit. por Menéndez Pelayo, *Biblioteca de Traductores Españoles,* vol. III, pág. 23.

[80] Menéndez Pelayo, *ibid.*

Y provocando el dórico liceo,
Las musas griegas le darán trofeo.
Honre la tierra extraña
A quien nunca premió su madre España.

El propio Mariner expresó su pobreza material en este dístico latino:

Utile nil tenuit quo posset ducere vitam,
Nam praeter mentem nil habet ille suam.
(No poseyó ningún bien con que pudiera vivir,
Pues, fuera de su talento, nada posee.)

En el «Catálogo de las traducciones de autores griegos hechas por Vicente Mariner», incluido por Menéndez Pelayo en su citada *Biblioteca de T. E.*, III, 51-90, figura (pág. 84) «El libro de la Poética de Aristóteles Stagirita, vertido a la verdad de la letra del texto Griego por el Maestro Vicente Marinerio Valentino. 12 de abril de 1630». El dato procede del *Catálogo de códices manuscritos griegos de la Biblioteca Real de Madrid* publicado por Juan Iriarte [81], en cuya página 518 *b* figura también, entre otras, la traducción de «La arte Rhetorica de Aristoteles vertida a la verdad del texto Griego por Vicente Marinerio Valentino», fechada el «7 Abril 1630». Según esto, no empleó Mariner en traducir la *Poética* más de ¡cinco días! Pero tal rapidez apenas puede sorprendernos en quien, según declaración propia, escribió «más de 360 manos de papel con letra muy menuda y apretada» [82]; es decir, siendo una mano de papel 25 pliegos y un pliego 16 páginas, más de 140.000 (ciento cuarenta mil) páginas, que darían más de cuatrocientos sesenta y seis libros de trescientas páginas cada uno.

El manuscrito de la traducción de la *Poética* por Mariner que vio Menéndez Pelayo era una copia del siglo XVIII. El

[81] Regiae / Bibliothecae / Matritensis / Codices Graeci Mss. / Joannes Iriarte, / Ejusdem Custos, Manuscriptorum Museo olim / praepositus; idemque Regis Interpres Intimus, / excusit, recensuit, Notis, Indicibus, Anec-/dotis pluribus evulgatis illustravit. / Opus / Regiis auspiciis et sumptibus in lucem / editum / Volumen prius / Matriti, / E Typographia Antonii Perez de Soto, / Anno MDCCLXIX.

[82] J. Cejador, *o. c.*, vol. V, pág. 42.

original, reseñado por Iriarte, se había perdido. Actualmente pueden verse los dos en la Biblioteca Nacional. El original lleva la signatura Mss. 9809, y, al comienzo de la hoja primera, la signatura tachada 0.121. Consta de una Prefación que ocupa once páginas sin numerar, más 581 páginas en 8.°. Contiene «La arte de Rhetorica de Aris/tóteles ~ / La Rhetorica que Aristoteles dedicó / a Alexandro Magno / ~ / El libro de la Poetica de Aristoteles ~ / Vertidos a la verdad de la letra del texto Griego / por / el maestro Vicente Marinerio Valentino». La *Poética* comienza en la página 505 y ocupa todo el resto del manuscrito.

La copia tiene la signatura Mss. 9973 y consta de 623 páginas en 4.°, numeradas a lápiz. La *Poética* comienza en la 543. El hecho de que la copia, siendo de mayor formato que el original, tenga más páginas que éste se debe a que la letra de Mariner es verdaderamente «menuda y apretada». Pero resulta bastante clara, y apenas hay tachaduras. La letra de la copia es de buen tamaño, bien trazada y muy clara; debía de ser de lo mejor del copista, pues, en lo demás, su trabajo tiene poca calidad. No sólo dejó, por no haber entendido el manuscrito de Mariner, los vacíos a que se refiere Menéndez Pelayo [83], sino que a veces alteró la ortografía (p. ej. «eloqucion» al principio del cap. 6, donde Mariner había escrito «elocución») o escribió mal palabras que no entendía (como, allí mismo, «chythmo» por «rhythmo»).

La mala fortuna de Mariner privó a casi todas sus obras de la promoción de las prensas. No fue especialmente propicia con su traducción de la *Poética,* la cual, probablemente, quedará inédita ya siempre. El propio Menéndez Pelayo, gran admirador de Mariner, al recomendar que se publique la versión de casi todas las obras de Aristóteles hecha por el gran traductor valenciano, manifiesta que «tal vez fuera preferible sustituir a la versión de la *Poética,* de Mariner, la de Goya y Muniain, hecha en vista de textos más correctos, y en estilo más suelto y desembarazado» [84]. El buen momento para

[83] *Biblioteca de T. E.*, vol. III, pág. 84.
[84] *Ibid.*, pág. 85.

publicar la de Mariner habría estado en los años que siguieron a su redacción. Es más fiel que la de Ordóñez, incluso después de revisada ésta por Canseco. Más fiel, incluso, que la de Goya y Muniain, que tuvo la doble ventaja de hacerla después de más de siglo y medio y de tener a la vista la de Ordóñez revisada por Canseco y el manuscrito de Mariner, según confiesa él mismo honradamente. Pero el estilo de Mariner es, en efecto, menos suelto y desembarazado que el de Goya y Muniain, y la lectura de su traducción resultaría hoy apenas soportable. Para que el lector pueda juzgar por sí mismo, reproduzco algunos pasajes que ya vimos en la de Ordóñez-Canseco.

En 60a20-22: οἴονται γὰρ... εἶναι ἢ γίνεσθαι, Mariner traduce: «Porque piensan los hombres, que quando es lo uno, o se ha hecho, y se hace lo otro, si fuere mas postrero, tambien, que es primero, y que se hace». Verdaderamente, esto es un galimatías, y quien sólo dispusiera de tal texto castellano, apenas comprendería más que si leyera el pasaje en griego sin entender esta lengua. Una de dos: o Mariner trabucó aquí las palabras de la traducción por la rapidez enorme con que escribía, y no releyó lo escrito, o su texto griego estaba corrompido y era también ininteligible. El utilizado por Canseco en su edición de la traducción de Ordóñez, y lo mismo el de la edición bilingüe de Goya y Muniain, tenían una variante con relación al nuestro: en vez de ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ᾖ ἢ γινομένου γίνηται, leyeron ambos: ὅταν τουδὶ ὄντος ἢ γινομένου τοδὶ γίνεται. Pero con esto no se explicaría la traducción de Mariner en este pasaje. Afortunadamente, no abundan en ella casos semejantes.

61b27: εἰ γὰρ ἡ ἧττον φορτικὴ βελτίων: «Porque si la que es menos pessada es mejor». Compárese la concisión y fidelidad al original de esta traducción con la profusión de Ordóñez-Canseco en este mismo pasaje: «la que es menos pessada» (Mariner); «aquella... que es menos embarazosa y necesita de menos cosas para conseguir su fin» (Ordóñez-

Canseco). Y la traducción de φορτική por «pessada» podría tener defensa etimológica.

61b28-29: δῆλον ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτική: «es manifiesto que la que imita todas las cosas es pessada». Admitida la equivalencia φορτική «pessada», la traducción es irreprochable. Véanse, en cambio, los reparos puestos arriba (pág. 58) a la de estas mismas palabras por Ordóñez-Canseco.

61b29-31: ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων... δέῃ μιμεῖσθαι... El texto griego de Mariner tendría, en vez del posterior κινοῦνται, la lección tradicional κινοῦντα; de acuerdo con ella, traduce literalmente: «Porque como si no sintiessen si el mismo no propusiere las cosas que mueven mucho movimiento, y affecto, como los malos tibicines, o flauteros embolviendose, si conviniere imitar el disco...» En la segunda mitad del pasaje se observa también en Mariner la tendencia a la duplicación de palabras castellanas: «movimiento, y affecto», «tibicines, o flauteros».

61b32-34: ἡ μὲν οὖν τραγῳδία... ὑποκριτάς: «Pero la tragedia es tal, como los primeros pensaron que eran los representantes postreros dellos». Si de algo peca Mariner aquí, es de literalidad excesiva. Su traducción, en este pasaje, casi merece el calificativo de moerbekiana. Reproduce casi exactamente el sentido del original; mucho mejor que Ordóñez-Canseco, que aquí se equivocaron de medio a medio; mejor también, como veremos, que Goya y Muniain.

62a1-2: ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἡ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποιΐαν ἔχει. El texto de Canseco empezaba así: ὡς οὗτοι οὖν ἔχουσι..., y el de Goya y Muniain ὡς οὗτοι ἔχουσι; ninguno de los dos tenía δ'. Mariner traduce: «que ansí estos se han en respeto dellos, o toda la arte en respeto de la epopeia». Su «que» inicial puede responder a οὖν, pero no hay texto conocido que justifique «ansí» ni «o». Mariner trabajaba, como sabemos, vertiginosamente, y, con las prisas, debió de leer ὡς por ὡς y ἡ por ἡ.

62a2-4: τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς... ὅτι ἂν εἴη: «Y esta realmente dicen que es acerca de los miradores aprobados, y buenos. Por lo qual de ninguna manera tienen necesidad de figuras. Y que la tragica es en respeto de los malos. Aquella pues que es pessada, es manifiesto, que seria peor». El texto griego de Mariner tendría, como el de Canseco y el de Goya y Muniain, περὶ τοὺς θεατὰς en vez de πρὸς θεατὰς y δι' ὃ en vez de ⟨οἳ⟩. La traducción de Mariner es, pues, literal, y no tiene más peculiaridad (fuera de los arcaísmos «miradores» por «espectadores» y «en respeto de» por «respecto a») que la duplicación «aprobados y buenos» para traducir ἐπιεικεῖς.

62b12-15: Εἰ οὖν τούτοις διαφέρει πᾶσιν... τῆς ἐποποιίας: «Si pues diffiere con todos estos, y tambien con la misma obra de la arte (porque conviene que ellos hagan, no qualquiera deleyte, y recreacion, sino aquella que se ha dicho) es manifiesto que seria mas mejor que la epopeia, la que consiguiesse mas este fin». Debe notarse aquí el acierto en referir πᾶσιν a τούτοις (recuérdese cómo Ordóñez - Canseco separaban estos dos elementos atribuyendo a τούτοις función instrumental, y a πᾶσιν función de ablativo. En el texto griego de Canseco leemos αὐτὰ por αὐτὰς, en el paréntesis; también Mariner debió de leer αὐτὰ, pues tradujo «ellos» en vez de «ellas»; αὐτὰ «ellos» —lo mismo que, en la línea anterior, τούτοις... πᾶσιν (que Mariner traduce «con todos estos», debiéndose entender aquí «estos», no como masculino, sino como neutro, equivalente a «estas cosas»)— se referirían a las ventajas de la tragedia sobre la epopeya, que Aristóteles ha expuesto en lo que precede. En cambio, hacia el fin del pasaje falla un poco la interpretación de Mariner, al desplazar innecesariamente τῆς ἐποποιίας para hacerlo depender de κρεῖττον en vez de dejarlo en su verdadera dependencia de μᾶλλον, y, sobre todo, al atribuir a τυγχάνουσα valor condicional general, cuando lo tiene claramente causal y sólo referido a la tragedia. Obsérvese nuevamente aquí la duplicación de palabras al traducir ἡδονὴν por «deleyte y recreacion».

Para concluir estas líneas sobre la traducción de Mariner, transcribiré su versión de uno de los pasajes más importantes

de la *Poética*, el comienzo del capítulo 6, que contiene la célebre definición de la tragedia (49b21-31). Antepondré a la de Mariner la de Ordóñez-Canseco, para que el lector pueda compararlas más fácilmente. El texto griego, un tanto extenso, puede verse en el lugar correspondiente de esta edición trilingüe. Pero ténganse en cuenta las siguientes variantes en el de Canseco (que, salvo en la línea 29, parece haber seguido también Mariner): lín. 21: τῆς ἑξαμέτρου μιμητικῆς; lín. 25-26: ἑκάστου, y coma después de λόγῳ y después de δρώντων, pero no después de μορίοις; lín. 26-27: καὶ οὐ δι' ἐπαγγελίας, ἀλλὰ δι' ἐλέου; lín. 29: ἁρμονίαν καὶ μέτρον (pero aquí Mariner parece haber leído μέλος, no μέτρον); líns. 29-30: τὸ δὲ χωρὶς τῶν εἰδῶν.

Trad. de Ordóñez-Canseco: «De la imitacion heroica y de la comedia diremos despues, y ahora de la tragedia, dando la difinicion de su naturaleza, como nacida de las cosas que hemos dicho.

»La tragedia es imitacion de accion ilustre, perfecta, que tenga grandeza, con hablar suave distintamente en cada una de sus especies, en las partes de los que van representando, conduciendo la expurgacion de los afectos, no por narracion, sino por via de misericordia y terror.

»Yo llamo hablar suave al que tiene "rythmo", harmonía y "verso". Y que distintamente en cada una de sus especies entiendo el conducirse al fin algunas cosas, solamente con el verso, y otras por via de la musica».

Trad. de Mariner: «De la imitacion, que se haze con el hexametro y de la comedia trataremos despues. Pero tratemos ya agora de la tragedia, tomando de las cosas dichas la definicion, y termino de su substancia, y essencia. Es pues la tragedia una imitacion de una accion, y obra seria, y perfecta, que tiene magnitud con elocucion jucunda, y dulce, obrando separadamente qualquiera de las especies en las partes, y no por narracion, sino induciendo la purgacion destas semejantes passiones con misericordia, y con miedo. Digo pues elocucion jucunda, y dulce a la que tiene rhythmo,

y harmonia y melodía. Pero aquello que es sin especies, es que algunas se introduzgan por el metro solo, y tambien otras por la melodia».

Salta a la vista que la traducción de Mariner se ciñe al original más que la de Ordóñez - Canseco. Ya en las primeras palabras, O. - C. traducen Περὶ... τῆς ἑξαμέτρου μιμητικῆς «De la imitacion heroica», sin recoger directamente la palabra «hexámetro»; Mariner, en cambio: «De la imitación, que se haze con el hexametro». En «y ahora de la tragedia», O. - C. no traducen λέγωμεν; Mariner, sí: «Pero *tratemos* ya agora de la tragedia». — También es más literal la traducción de ἀπολαβόντες por «tomando» (M.) que por «dando» (O. - C.); en cambio M. no traduce γιγνόμενον, que sí traducen O. - C., aunque dan al participio («como nacida») un matiz que no tiene en el original.

Nuevamente es más fiel la traducción de Mariner en el comienzo del nuevo párrafo. Ordóñez - Canseco prescinden de la conjunción continuativa οὖν: «La tragedia es...»; Mariner la traduce: «Es pues la tragedia...». O. - C. escamotean la traducción del tan discutido τοιούτων; Mariner traduce: «destas semejantes». Finalmente, O. - C. introducen en la lín. 30 un verbo: «entiendo», que no tiene correspondencia en el original. Mariner se limita a poner «es», que tampoco era necesario, pero, al tener menos entidad, puede pasar más fácilmente inadvertido.

Fuera de esta que pudiéramos llamar fidelidad voluntaria o subjetiva, mayor en Mariner que en Ordóñez - Canseco, hay otra fidelidad objetiva, resultante del acierto o desacierto en la traducción. Y también en este sentido resulta más fiel la versión de Mariner que la de Ordóñez - Canseco. Es verdad que Mariner asocia δρώντων a χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις y lo traduce al principio de esta frase: «obrando separadamente qualquiera de las especies en las partes», donde «qualquiera de las especies» funciona como sujeto de «obrando» (traducción muy ceñida, pero que no corresponde al sentido del original, en el que δρώντων va pospuesto, y no asociado a χωρὶς ἑκ. τ. εἰδῶν, sino a καὶ οὐ δι' ἐπαγγελίας).

Pero no es más acertada la traducción de Ordóñez - Canseco: «distintamente en cada una de sus especies, en las partes de los que van representando», donde δρώντων tampoco se asocia a su verdadero contexto contraponiéndolo a δι' ἐπαγγελίας, sino que se le hace depender de ἐν τοῖς μορίοις, lo cual falsea igualmente el sentido del original. Aparte de esto, Mariner elige mejor el término para traducir concepto tan importante como κάθαρσις: «purgación», en efecto, es más apropiado que «expurgación» (sobre esto cf. Apéndice II, págs. 381-383). También me parece mejor «inducir» (M.) que «conducir» (O. - C.) para verter περαίνω. Y entre «afectos» (O. - C.) y «passiones» (M.) para traducir παθήματα, preferiría lo segundo (vid. también sobre esto el Apéndice II, págs. 383-388).

En cambio, «aquello que es sin especies» es mala traducción de Mariner, motivada por la falsa ordenación anterior de δρώντων y por su desvinculación del contexto; por lo demás, pretende atenerse rigurosamente a la letra del original.

Notemos, por último, una vez más en todo este pasaje la tendencia de Mariner a la duplicación: ὅρον «definición, y término», τῆς οὐσίας «de su substancia, y essencia», πράξεως «de una acción, y obra», ἡδυσμένῳ «jucunda, y dulce» (*bis*).

3. Una traducción inexistente (J. P. Mártir Rizo)

Antes de abandonar el siglo XVII, dedicaré unas líneas a otra traducción castellana de la *Poética*, citada por varios autores, que sería incluso anterior a las de Ordóñez y Mariner, pero que no he mencionado antes por la sencilla razón de que... nunca la hubo. Me refiero a la que se atribuye a Juan Pablo Mártir Rizo.

En el volumen X de su *Bibliografía Hispano-Latina Clásica* se recogen (págs. 235-256) las «Notas Marginales Autógrafas de Menéndez Pelayo a los "Estudios Helénicos en España" de D. Julián Apraiz». En la pág. 132 de la obra de Apraiz, cuyo título completo es *Apuntes para una historia de los*

Estudios Helénicos en España, Madrid, 1874, se lee: «Citan algunos escritores una traducción de la 'Poética' de Aristóteles hecha por Juan Páez de Castro, de la provincia de Guadalajara, cronista y secretario de Felipe II; pero nadie da noticia de ella. Tal vez sea la parafrástica que tomó por texto de su 'Ilustración' D. José Antonio González de Salas...». Este apunte de Apraiz parece calcado sobre lo que escribe Goya y Muniain en la página III del prólogo «Al que leyere» de su edición bilingüe de la *Poética,* de que hablaremos luego: «Se suele citar otra traduccion Española anterior á éstas [a la de Ordóñez y a la de Mariner], hecha al parecer por Juan Paez de Castro: mas yo no la he visto; sino es que sea la parafrástica que tomó por testo de su Ilustracion Don Joseph Antonio Gonzalez de Salas».

Menéndez Pelayo apostilla así el apunte de Apráiz: «*No es exacto. Juan Pablo Mártir Rizo hizo otra versión de la "Poética", valiéndose de la latina de Daniel Heinsio*». Y en la *Historia de las Ideas Estéticas en España,* t. II, pág. 209, dice más explícitamente, hablando de Mártir Rizo: «volvió a traducir la *Poética* de Aristóteles; pero como no sabía griego, se valió de la traducción latina de Daniel Heinsio, a quien siguió paso a paso en la distribución de los capítulos, que (como es sabido) difiere en la edición heinsiana del orden generalmente adoptado». Don Marcelino no vio por dentro el manuscrito de Rizo. Sin duda se dejó engañar por la relación de Bartolomé José Gallardo en el Apéndice al tomo II de su *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos,* Madrid, 1866 (ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1968). En dicho Apéndice, titulado «Índice de Manuscritos de la Biblioteca Nacional», cuyas páginas a dos columnas llevan numeración independiente y van de la 3 a la 179, Gallardo incluye, entre los manuscritos de comentarios a obras de Aristóteles o de obras de Aristóteles traducidas, tres que relaciona así (pág. 9, col. 2.ª):

— Poética, traducida del latín al castellano (M, 105).
— Poética, traducida por D. Alonso das Seixas y Tovar, dedicada al Conde-Duque de Olivares (original) (M, 211).
— Poética y Retórica, traducida por Vicente Mariner (Ff, 51).

El manuscrito relacionado en primer lugar es el mismo cuyo título reproduce en la pág. 102, col. 1.ª, de dicho Apéndice:

> MARTIR RIZO (JUAN PABLO). Poética de Aristóteles, traducida del latin, ilustrada y comentada. Epílogo de la misma poética, por Daniel Heinsio, traducida al castellano (M. 105, pág. 59).

Aquí repite la signatura (M, 105) y cuenta al manuscrito 59 páginas. Y todavía lo reseña de nuevo en el tomo III del *Ensayo*, pág. 671, del siguiente modo:

> MÁRTIR RIZO (JUAN PABLO).
> 2963. Poética de Aristóteles, traducida de Latin, ilustrada y comentada por Juan Pablo Mártir Rizo.
> Ms. original en 4.º marquilla. — 64 h.

Por la descripción que hace luego vemos que los folios 59-64 contienen:

> Epílogo de la *Poética de Aristóteles* compuesta en latin por Daniel Heinsio, a quien llamó *Ordo Aristotelis*; y traducida en castellano por J. Pablo Martir Rizo.

Gallardo anota que el manuscrito acaba (de otro puño): «He hecho ver este libro : no tiene cosa contra la fe : y buenas costumbres : y ansí siendo servidos los señores del Consejo de S. M. se podrá dar licencia para que se imprima. — En Madrid a 14 de hebrero de mil y seiscientos y veinte y tres. — *Doctor Diego Vela.* — Ante mi, *Simon Jimenez*, secretario». Lleva uña dedicatoria «Al Duque Adelantado Mayor», fechada el 17 de julio del mismo año 1623. Y, en el frontis, esta curiosa nota del bibliotecario Pellicer: «Creo que es el autor verdadero *Pedro Torres Ramila* que escribió la *Spongia* contra las obras de *Lope* y de otros Escritores; y en la Respuesta de *Francisco de Aguilar* a esta *Spongia* se dice que Ramila se ocultó con el nombre de *Juan Pablo Martir Rizo* para escribir contra Lope. Y en efecto para disimular se cita a si mismo como si fuera otro, en el fol. 31. — *Pellicer.* — 21 de abril de 1791».

Gallardo examinó el manuscrito en cuestión. En las páginas 671 s. del citado tomo III reproduce, además de la aprobación mencionada y la dedicatoria al Duque Adelantado, la definición de *arte* y breves pasajes de los folios 29 y 31 en que se critica la *Jerusalén conquistada* de Lope, y otro en que se elogia a éste. Pero Gallardo no aclara que, a pesar de su título, esta obra acogida al nombre de Mártir Rizo no es una traducción castellana de la traducción latina de la *Poética* hecha por Daniel Heinsio, sino una verdadera Poética al uso italiano renacentista (imitado con algún retraso en España), para la cual Rizo tomó como base la obra publicada por Heinsio en 1611 *Aristotelis de poetica liber graece et latine cum dissertatione de constitutione tragica secundum Aristotelem*, pero sin pretender de ningún modo traducirla. Margarete Newels, en la Introducción a su edición crítica del manuscrito de Rizo[85], observa atinadamente que la división misma de la obra en tres partes de amplitud igual, sobre la Tragedia, la Epopeya y la Comedia, manifiesta la voluntad de su autor de añadir a las Poéticas del Pinciano, de Carvallo y de Cascales (aunque Rizo no las nombra) una teoría poética más. El autor baraja las ideas de Aristóteles con las de otros tratadistas, y las combina a su gusto o de acuerdo con el orden que se ha trazado. Aun sin haber leído la *Poética* de Aristóteles, sólo con hojear el manuscrito de Rizo y ver con cuánta frecuencia aparecen en él nombres de autores latinos posteriores en siglos al Estagirita, y hasta de autores españoles contemporáneos, basta para comprender que no puede tratarse de una traducción de la obra aristotélica. Lo único que Rizo pretende traducir de Heinsio es su *Ordo Aristotelis*, nota larguísima (en la edición de la traducción de Ordóñez por Flórez Canseco llena las páginas 303-315 y va destacada en cursiva) precedida y seguida de otras notas, y destinada por Heinsio a remediar «la feísima trasposición de algunos capítulos» de la *Poética* que él creyó haber advertido el primero, y a restablecer el orden que, según él, sería el de Aris-

[85] *Poetica de Aristoteles traducida / de latin* / Ilustrada y comentada por Juan Pablo Martir Rizo / Bearbeitet und eingeleitet / von / Margarete Newels. Westdeutscher Verlag. Köln und Opladen, 1965. Einleitung, pág. 1.

tóteles antes de que se introdujera tan grave alteración en la obra [86].

La omisión de Gallardo fue sin duda la fuente del error de Menéndez Pelayo, en el que luego han reincidido otros [87]. Cejador, en cambio, al enumerar las obras de Mártir Rizo, se refiere a la *Poética de Aristóteles* con gran cautela y no dice de ella más que el título [88].

4. Goya y Muniain

La traducción castellana de la *Poética* por Don Joseph Goya y Muniain apareció en Madrid el año 1798, cuatro lustros después de la reimpresión de la de Ordóñez revisada por Flórez Canseco [89]. Menéndez Pelayo parece considerar la de Goya y Muniain superior a ésta, pues, como vimos [90], al reco-

[86] Cf. *supra*, pág. 52.

[87] Joaquín de Entrambasaguas, que, para su tesis *Una Guerra Literaria del Siglo de Oro* (Madrid, 1932), en la que reprodujo los pasajes más interesantes de la crítica contra Lope, manejó y utilizó el manuscrito de Mártir Rizo, en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, tomo I, Madrid, C. S. de I. C., 1946, pág. 291, atenúa el quid pro quo diciendo que la Poética de Rizo es «una traducción libre de la 'Poética' de Aristóteles». Según Margarete Newels (*o. c.*, pág. 16, n. 43), María Rosa Lida, en *Nueva Revista de Filología Española*, vol. V, pág. 208, extremó la fantasía escribiendo: «...De comienzos del Siglo XVII es la versión de la Poética (de Aristóteles) al latín (!) de Juan Pablo Rizo».

[88] Cejador, *Historia de la lengua y literatura castellana*, tomo V, pág. 43-44, trae la siguiente ficha:

Juan Pablo Mártir Rizo, conquense, publicó *Historia de la vida de L. An. Séneca*, ibid. [Sevilla], 1625. *Historia de la muerte de Enrico el Grande, Quarto Rey de Francia*, ibid., 1625. *Historia de la prosperidad infeliz de Felipa Catanea la lavandera de Nápoles*, del fr. (Pedro Matheo), ibid., 1625, 1736. *Vida del dichoso desdichado, vida de Elio Seyano*, ibid., 1625. Estas tres últimas obras están traducidas del francés, de Pedro Mateo, cronista del Rey Cristianísimo. *Historia de la vida de Mecenas*, ibid., 1626. *Norte de Príncipes*, ibid., 1626. *Historia... del Duque de Birón*, Barcelona, 1629, 1635. *Defensa de la verdad que escrivió D. Francisco de Quevedo... en favor del Patronato de Sant-Iago*, Madrid, 1628. *Historia de Cuenca*, Madrid, 1629. *Historia de las Guerras de Flandes*, del francés Pedro Matheo, Valencia, 1627. *Poética de Aristóteles* (ms. Gallardo).

[89] El Arte Poética / de Aristóteles / en Castellano. / Por D. Joseph Goya y Muniain. / De órden superior / En la imprenta de Don Benito Cano / Año de 1798.

[90] *Supra*, pág. 63.

mendar la publicación de las traducciones de autores griegos debidas a Vicente Mariner, propone sustituir la de la *Poética,* no por la de Ordóñez, sino por la de Goya y Muniain, «hecha en vista de textos más correctos, y en estilo más suelto y desembarazado» [91].

Goya y Muniain confiesa honradamente: «Para ésta nueva traduccion castellana he tenido á la vista, y me han ayudado grandemente, las dos que ya teniamos: una de Ordoñez das Seixas reimpresa el año de 1778. con suplementos, emiendas y notas de Don Casimiro Florez Canseco; y otra de Vicente Mariner, que se halla manuscrita entre la muchedumbre de sus obras originales que se conservan en esta Real Biblioteca» [92]. Si él se ha determinado a hacer otra tercera, ha sido «creyendo que las dos versiones que tenemos podrian todavía mejorarse algun tanto» [93]. La suya ha recibido, antes de imprimirse, el refrendo de personas entendidas residentes en Roma: «Acabada que fué, se remitió original á exámen de inteligentes en Roma: como allí les hubiese parecido bien, quiso el Bibliotecario mayor, y S. M. mandó, que se imprimiese á espensas de la Real Biblioteca» [94]. Está convencido, sin embargo, de que «no estará libre de defectos», pero «con solo que sean ménos que en las otras traducciones anteriores» se dará por contento [95].

No teme Goya y Muniain el juicio de los entendidos que quieran examinar de cerca su trabajo; desprecia, por otra parte, las críticas infundadas: «Por si alguno quisiere carear mi version con el testo, y fallar sobre la fidelidad y mérito de ella en comparacion de otras, ha sido preciso imprimir el Griego á par del Castellano: que el juicio adefesios ó á bulto, qual suele de ordinario ser el de muchos, no es para muy temido, ni aun siquiera para respetado» [96]. A fin de no merecer este justo desprecio, vamos a examinar siquiera los

---

91 *Bibl. de Trad. Esp.* III 85.
92 «Al que leyere», III.
93 Dedicatoria «Al Excelentísimo Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos».
94 *Ibidem.*
95 «Al que leyere», V.
96 *Ibid.*, IV-V.

mismos pasajes sometidos a crítica en las traducciones de Ordóñez - Canseco y de Mariner, comparando con éstas la de Goya y Muniain. Para abreviar, reproduciré sólo las primeras y las últimas palabras de cada pasaje del texto griego, y, seguidamente, la traducción de Goya y Muniain.

58a30-31: καὶ τὰ τοιαῦτα... βαρβαρισμός: «y semejantes acertijos. De la confusion de dialectos procede el barbarismo». El traductor muestra aquí el deseo de determinar lo que en el original no está determinado: 1.° Aristóteles no ha dicho καὶ τὰ τοιαῦτα αἰνίγματα, sino tan sólo καὶ τὰ τοιαῦτα; bastaría, pues, traducir «y otros semejantes»; pero, en este caso, la determinación no daña a la traducción. 2.° Tampoco hay en el original nada que corresponda a «de la confusión»; de suerte que, si aceptásemos la traducción de γλῶττα por «dialecto», la traducción debería decir: «De los dialectos procede el barbarismo»; más que de la «confusión» de los dialectos, se trataría aquí de su abundancia (sobre esto, cf. el comentario a la traducción de Ordóñez - Canseco, *supra*, página 57). 3.° La traducción de γλῶττα por «dialecto» no elimina la ambigüedad de la traducción de Ordóñez - Canseco por «lengua», ni corresponde al sentido del original. «Dialecto», en el sentido que recoge el *Diccionario de Autoridades*, no correspondía al de «palabra extraña», sino al de «propiedad de cada Léngua en sus voces, explicación y pronunciación», como se ve pór este ejemplo de B. Ximénez Patón, *Eloqüencia Española*, f. 49: «La propiedad de una Léngua, no solo se conoce en que tiene vocablos próprios, sino en que tiene *dialecto* y phrases próprias», y por estos versos de Thomé de Burguillos, *Son.* 139:

> Ampliar la lengua propria, es cosa urbana,
> Adulterarla es bárbaro defecto.
> Porque su idioma y cándido *dialecto*
> Con voces peregrinas se profana.

Esta acepción de *dialecto* tiene, pues, sentido opuesto al de *voz peregrina*, que sería otra traducción posible para γλῶττα. Tampoco respondería al sentido de este término

aristotélico *dialecto* en su uso moderno, como «variedad de una lengua hablada por un grupo menor que el que habla la considerada como principal», pues γλῶττα no se refiere aquí al conjunto de palabras usadas por un grupo de hablantes, sino a una palabra aislada, de suyo ajena a la lengua en que se usa.

59b22-31: ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι... τὰς τραγῳδίας: «Es así que la Epopeya tiene mucho á su favor, para poder alargarse mas; por quanto en la Tragedia no es posible imitar muchas cosas hechas á un tiempo, sino solamente aquella parte, que requieren la escena y los representantes. Mas en la Epopeya, por ser mera narración, cabe muy bien el unir en verso muchas partes con sus cabos, por las quales, siendo propias, crecerá la estructura del Poema. De manera que tiene esta prerogativa para ser mas grandiosa, y divertir al oyente, y variar los episodios; puesto que la uniformidad, saciando presto, es causa de que las Tragedias desagraden». Pueden oponerse a esta traducción algunos reparos: 1.° No es apropiado el giro «es así que» para traducir δὲ, que aquí expresa leve oposición a lo que acaba de decirse. 2.° Sobra el calificativo «mera» aplicado a «narración». No tiene correspondencia en el original, y, además, Aristóteles ensalza a Homero porque sus epopeyas no son «meras» narraciones, sino que tienen carácter dramático (cf., p. ej., 48b37), y al comienzo del cap. 23 (59a17-19) recomienda para «la imitación narrativa y en verso», es decir, para la epopeya, que se estructuren las fábulas, «como en las tragedias, de manera dramática». 3.° Tampoco es feliz la traducción de πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα por «el unir en verso muchas partes con sus cabos»; en Ordóñez - Canseco leíamos: «unir muchas partes de cosas que hayan pasado»; en ambas traducciones se asocia ἅμα con ποιεῖν. Yo creo que aquí, lo mismo que en ἅμα πραττόμενα (lín. 24), ἅμα debe asociarse con περαινόμενα y traducirse: «realizándose simultáneamente» o de algún modo equivalente. Si comparamos más en detalle la traducción de este pasaje por Goya y Muniain con la de Ordóñez - Canseco (cf. *supra*, pág. 57), vemos que, efectivamente, aquélla es

deudora de ésta. Le debe incluso alguna desviación; por ejemplo, lo de «mera narración» estaba ya en Ordóñez; también es de Ordóñez la expresión «tiene esta prerogativa» (así se escribía entonces esta palabra) para traducir τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθόν, y probablemente «la uniformidad» para traducir τό ὅμοιον. Pero, en conjunto, la traducción de Goya y Muniain es aquí mejor que la de Ordóñez - Canseco, sobre todo estilísticamente.

60a20-22: οἴονται γὰρ... εἶναι ἢ γίνεσθαι: «creyendo vulgarmente los hombres que dada ó hecha esta cosa, resulta ordinariamente esotra: y si la última exîste, también debió exîstir ó hacerse la primera». No es buena la traducción de οἴονται γὰρ por gerundio, y «vulgarmente» no tiene correspondencia en el original. Además, como Ordóñez - Canseco (cf. *supra*, pág. 58), Goya y Muniain cambia el valor condicional de ὅταν γίνηται (tanto el texto de Canseco como el de G. y M. tienen γίνεται); si aquéllos lo convertían en causal, éste lo sustituye por una oración completiva. Con todo, la traducción de Goya y Muniain es también aquí mejor que la de Ordóñez - Canseco, y mucho mejor, en este caso, que la de Mariner.

61b27: εἰ γὰρ ἡ ἧττον φορτικὴ βελτίων: «Que si la menos mecánica es la mejor». Goya y Muniain pone (pág. 132) a «mecánica» la nota siguiente: «Esquilo es el primer Trágico consumado, de quien tenemos noticia: y empezó con tanto aparato, que no habia Coliseo capaz para sus Héroes, ni caudales para los gastos de la escena. Testigos el *Prometeo sobre el Caucaso*, y los *Siete sobre Tebas*. Horacio en su Arte Poética habla así de Esquilo: *Et docuit magnumque loqui, nitique cothurno*. Vers. 279. Y el mismo Horacio en la Epístola citada [no en la epístola a los Pisones o *Arte Poética*, sino en la primera del *Epistularum liber II*; el verso aducido luego es el 194] dice, que era tan disforme á veces el aparato del teatro Romano, tan desmesurada la balumba de tropas de á pie y acaballo, de triunfos, carros, naves, trofeos que

Si foret in terris, rideret Democritus».

La reproduzco entera por su interés objetivo y porque demuestra que su autor no entendió aquí el significado de φορτική, que no es el de «mecánica», sino el de «vulgar» o «grosera», como se ve por el contexto, pues Aristóteles no se refiere al aparato escénico, sino a la *imitación total* de las acciones en cuanto representadas por los actores y no simplemente narradas; imitación que puede hacerse con mínimo aparato escénico, incluso sin él.

Por otra parte, Goya y Muniain traduce el comparativo βελτίων por un superlativo: «la mejor». Aquí, su traducción es inferior a la de Ordóñez - Canseco, y muy inferior a la de Mariner.

61b28-29: δῆλον... φορτική: «claro está que la que todo lo remeda es bien mecánica». Prescindiendo de la traducción, ya censurada, de φορτική por «mecánica», «bien» superlativiza el adjetivo, que en el original es positivo. Ordóñez - Canseco (*supra*, pág. 58) lo hacían comparativo. Mariner, en cambio, se atenía al original, dejándolo en positivo.

61b29-31: ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων... δέῃ μιμεῖσθαι. El texto griego de Goya y Muniain tenía ya κινοῦνται; era, salvo detalles de puntuación sin importancia, igual al nuestro. He aquí su traducción: «Por eso los representantes, como que nada entienden los mirones, si no se lo hacen palpable, se mueven de mil maneras á modo de los malos flauteros, que quando tocan la tonada del Disco, se bambolean». Comparada con la de Mariner (*supra*, pág. 65), la de Goya y Muniain es más suelta, y elimina las reiteraciones terminológicas de la traducción que en aquélla observábamos: «movimiento, y affecto», «tibicines, o flauteros». El sabor un tanto arcaizante de «representantes» (actores), «mirones» (espectadores) y «flauteros» (flautistas) era menos marcado en el siglo XVIII que ahora. Pero hay impropiedad en la traducción de κυλιόμενοι por «se bambolean». *Bambolearse* es oscilar a un lado y a otro, como, por ejemplo, el péndulo del reloj; κυλίω, en

cambio, es «hacer girar», y, en voz media, κυλίομαι, «girar» (de la misma raíz de κυλίνδω, κύλινδρος «cilindro»). Los malos flautistas, al tocar la tonada del disco, no se bamboleaban, sino que giraban sobre sí mismos, «embolviéndose», como dice Mariner.

61b32-34: ἡ μὲν οὖν τραγῳδία... ὑποκριτάς: «Por cierto, la Tragedia es tal; y es así que aun los Farsantes han hecho este juicio de los nuevos». Esta traducción de Goya y Muniain, no tan mala como la de Ordóñez - Canseco, pues no llega a decir lo contrario que el original, es, sin embargo, claramente inferior a la de Mariner (cf. *supra*, pág. 65). Quien no alcanzase por otro camino el sentido de estas palabras de Aristóteles, tampoco las entendería leyendo la traducción de Goya y Muniain. Suprime éste la comparación, bien conservada por Mariner: «es tal como los primeros pensaron que eran...», y omite la calificación de «primeros» o «anteriores», con lo cual se oscurece el texto castellano.

62a1-2: ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι... ἔχουσι: «y como estos son mirados respeto de los otros, así es reputada toda su arte respeto de la Epopeya». Aquí Goya y Muniain traduce mucho mejor que Mariner. Ya vimos arriba (pág. 65) a qué podían atribuirse las incongruencias de éste.

62a2-4: τὴν μὲν οὖν... ὅτι ἂν εἴη: «Esta por el contrario, dicen, se hizo para espectadores razonables; por lo qual no echan ménos figuras estrañas. Mas la Tragedia es para gente insensata: luego siendo, como es, tan mecánica, habrá de ser peor sin rastro de duda». Téngase en cuenta lo dicho arriba (pág. 66) sobre variantes del texto griego en este pasaje. Pero hay aquí defectos de traducción que no dependen de las variantes: «por el contrario» no da el sentido de οὖν; «estrañas» no tiene correspondencia en el original; tampoco «gente insensata» corresponde bien a φαύλους, y sobre «mecánica» como traducción de φορτική v. *supra*, págs. 77 s. Con todo, la traducción de Goya y Muniain resulta aquí más

ceñida al original que la de Ordóñez - Canseco, y, estilísticamente, de más fácil lectura que la de Mariner.

62b12-15: εἰ οὖν τούτοις... τῆς ἐποποιίας: «Luego si la Tragedia se aventaja en todas estas cosas, y todavia mas en el efecto propio del arte (supuesto que se ordenan ambas á causar no una recreación caprichosa, sino la que vá dicha), habrá de ser mejor que la Epopeya, como quien toca su fin mas pronta y derechamente». En este pasaje Goya y Muniain saca notable ventaja a las dos traducciones anteriores (v. páginas 59 y 66). Si hubiera omitido «mas» en «y todavia mas en el efecto...», no habría nada que objetarle.

Para terminar este rápido cotejo, veamos cómo traduce el comienzo del capítulo 6, 49b21-31 (las traducciones de Ordóñez - Canseco y de Mariner, *supra*, pág. 67):

«De ésta y de la Comedia hablarémos despues.

»Hablemos ahora de la Tragedia, resumiendo la definicion de su esencia, segun que resulta de las cosas dichas. Es pues la Tragedia representacion de una accion memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente; y que no por modo de narracion, sino moviendo á compasion y terror, dispone a la moderacion de estas pasiones. Llámo estílo deleytoso al que se compone de número, consonancia y melodía. Lo que añado de las partes que obran separadamente, es porque algunas cosas solo se representan en verso, en vez que otras van acompañadas de melodía».

Si comparamos esta traducción con las de Ordóñez-Canseco y la de Mariner, hallamos lo siguiente:

1.° Goya y Muniain ha comenzado el capítulo con las palabras Περὶ δὲ τραγῳδίας λέγωμεν «Hablemos ahora de la tragedia», situando la frase anterior: Περὶ μὲν οὖν τῆς ἑξαμέτρου [en nuestro texto: ἐν ἑξαμέτροις] μιμητικῆς... ἐροῦμεν, al fin del capítulo precedente; división inusitada, y desaconsejada por la correlación de las partículas μὲν... δὲ..., pero que podría carecer de importancia para la traducción.

2.° En el texto castellano de Goya y Muniain, la frase anterior a «De ésta y de la Comedia hablaremos despues» terminaba con la palabra «Epopeya». Esto le permite traducir brevemente Περὶ... τῆς ἑξαμέτρου μιμητικῆς por «De ésta»; libertad admisible, sobre todo si la nueva frase siguiera inmediatamente y no pasara al comienzo de otro capítulo. La ruptura de la correlación Περὶ μὲν... περὶ δὲ... hace que se omita la traducción de esta segunda partícula, conservada en Ordóñez - Canseco: «*y* ahora de la tragedia», y en Mariner: «*Pero* tratemos ya agora...».

3.° En la frase siguiente, «resumiendo» se ciñe más al original que «dando» (Ordóñez - Canseco), y se evitan las reiteraciones de Mariner: «la definicion, y termino de su substancia, y essencia».

4.° También al comienzo de la definición sigue Goya y Muniain el original más de cerca que Ordóñez - Canseco: «La tragedia es...» (O. - C., con omisión de la conjunción continuativa «pues» < οὖν); «Es pues la Tragedia...» (G. y M., lo mismo que Mariner).

5.° Pero Goya y Muniain cambia indebidamente el término técnico «imitación» (conservado por O. - C. y por M.) sustituyéndolo por «representación».

6.° De las tres traducciones de πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, la de Goya y Muniain es la mejor: «de una accion memorable y perfecta». Ordóñez - Canseco: «de accion ilustre, perfecta», no traducen la conjunción copulativa, haciendo así una frase cortada y dura. Mariner vuelve aquí a sus repeticiones innecesarias: «de una accion, y obra seria, y perfecta».

7.° μέγεθος ἐχούσης. Aquí se atienen más al original Ordóñez - Canseco: «que tenga grandeza», y Mariner: «que tiene magnitud». Goya y Muniain: «de magnitud competente» introduce un matiz que no hay en el texto griego.

8.° ἡδυσμένῳ λόγῳ. Goya y Muniain omite la traducción de estas dos palabras, que encierran un concepto importante. O. - C. y M. las traducen: «con hablar suave» (O. - C.), «con elocucion jucunda, y dulce» (M., con reiteración del adjetivo).

9.° χωρὶς... δρώντων. Ninguno de los tres traductores entendió este pasaje; los tres se hallaron ante un texto inco-

rrecto y mal puntuado: χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων, καὶ... El que con más fidelidad tradujo tal texto fue Mariner; el que más se alejó de él, sin acercarse por eso al verdadero sentido aristotélico, Goya y Muniain. Especialmente impropia es su traducción de δρώντων por «recitando».

10.° καὶ οὐ δι' ἐπαγγελίας... κάθαρσιν. Al traducir οὐ δι' ἐπαγγελίας, ἀλλὰ δι' ἐλέου καὶ φόβου «no por modo de narracion, sino moviendo a compasion y terror», G. y M. es innecesariamente libre y perifrástico, y «terror» es demasiado fuerte para traducir φόβος («terror» también en Ordóñez-Canseco; «miedo» en Mariner). Ya vimos que O.-C. escamoteaban la traducción de τοιούτων y traducían κάθαρσιν por «expurgación», mientras que Mariner, más acertado en ambas cosas, vertía τῶν τοιούτων por «destas semejantes» y κάθαρσιν por «purgacion». Goya y Muniain traduce τῶν τοιούτων por «de estas», como posteriormente muchos, a mi juicio equivocadamente, y κάθαρσιν por «moderacion», abandonando el término técnico «purgación» (v. sobre todo esto *Apéndice II*). Tampoco es apropiada la traducción de περαίνω por «disponer a»; su significado es «llevar a cabo», «acabar», «cumplir», «terminar».

11.° ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος. Mariner tradujo literalmente «rhythmo, y harmonia y melodia», porque no entendió el significado de μέλος «canto». Canseco, corrigiendo aquí a Ordóñez, tradujo «"rythmo", harmonia y "verso"», también literalmente, pues su texto griego tenía μέτρον en vez de μέλος. Goya y Muniain, apartándose de la letra, traduce: «número, consonancia y melodía», y es el que más se aleja del pensamiento de Aristóteles. Véase la nota 105 a mi traducción de este pasaje.

12.° τὸ δὲ χωρὶς τῶν εἰδῶν... διὰ μέλους. Aquí, la mejor traducción es la de Ordóñez. Véase arriba (pág. 68) lo dicho sobre la de Mariner. La de Goya y Muniain sustituye «especies» por «partes», y nuevamente usa «melodía» (como Mariner) por «canto».

Resumiendo, creo que puede aceptarse el juicio implícito en las palabras de Menéndez Pelayo citadas arriba (pág. 63), de las que se desprende una valoración favorable a la traducción de Goya y Muniain comparada con la de Ordóñez, incluso después de su revisión por Flórez Canseco, y con la de Mariner. La de Goya y Muniain falla en ocasiones por mala interpretación del texto griego, debida unas veces a incorrección de éste, aunque fuese mejor que los manejados por Ordóñez y por Mariner, imputable otras al traductor; en este aspecto, es superior a la de Ordóñez, pero no a la de Mariner, a pesar de haberse valido de ambas. Es netamente superior a una y otra en la fluidez del estilo, «más suelto y desembarazado» que el de sus dos antecesores [97]. Goya y Muniain alcanzó, pues, la meta que se había propuesto: su nueva ver-

[97] Esta soltura la consigue a veces G. y M., en parte, variando los términos castellanos que deben reproducir el sentido de un mismo término griego, procedimiento poco recomendable, sobre todo cuando se traduce a Aristóteles. Aduciré algunos ejemplos. Traduce:

μίμησις por *imitación*, 19 veces: 47a16, 22, b13, 15, 21, 29; 48a7, 24, b3; 49b10; 50a16; 51b28; 53b12; 54b8; 59b33; 61b26; 62a18, b4 y 11. Por *representación*, seis veces: 49b24 (en la definición de la tragedia), 31, 36; 51a31; 52a2, b33. Por *remedo*, cuatro veces: 50a4, b24; 52b1; 54a27. Por *retrato*, tres veces: 48b35; 49a31; 50b3. Omite su traducción dos veces: 59a15, b36. Traduce por *imagen* una vez: 52a13.

λέξις por *estilo*, nueve veces: 50a36; 56a34; 58a18; 59a3, 12 («estilo familiar»), b12, 16; 60b3, 5. Por *dicción*, cinco veces: 49a19, b33 y 34; 50a9, 14, b13. Por *habla*, dos veces: 56b20, 60b11. Por *palabras*, dos veces: 61a10, 27. Por *cláusulas*, una vez: 50a29, y una vez también por cada uno de los términos siguientes: *conversación*: 49a23; *elocuencia*: 55a22; *modo de decir*: 56b8; *modo de hablar*: 60b12; *pronunciación*: 56b9, y *representación*: 52b23.

μῦθος por *fábula*, 37 veces: 47a9; 49a19, b9; 50a4, 14, 22, 32, 34, 38, b32; 51a5, 16, 22, 31, b13, 24, 27, 33, 34; 52a11, 12, 19, 37, b9, 29; 53a12, 18, b4, 22; 54a14, b1, 35; 55a22; 56a8; 59a18; 60a33; 62b6. Omite su traducción cinco veces: 51b38; 52a13; 53a37; 55b8; 56a13. Traduce una vez por *fábula cómica*, y una vez asimismo por cada uno de los términos siguientes: *fábula o tragedia*: 56a28; *tragedia*: 53b7; *cuento* (πολύμυθος «compuesto de muchos cuentos»): 56a12; *cuento sabido*: 54a12, y *dificultad*: 54a37.

πρᾶξις por *acción*, 25 veces: 48b25; 49b24, 36; 50a1, 2, 4, 18, b3, 24; 51a19, 28, 31, b29, 33; 52a2, 13, 14, 37, b1; 53b16, 27; 59a19, b1; 62b8, 11. Por *hecho*, cinco veces: 47a28; 50a16; 51a18; 54a18; 59a22. Por *pena*, una vez: 52b11.

ῥυθμός por *número*, cinco veces: 47a22, 23, 26, b25; 49b29. Por *rima*, dos veces: 48b21 (bis). Por *compás*, una vez: 47a27.

σπουδαῖος por *bueno*, tres veces: 48a2; 49b17; 61a6, y una vez por cada uno de los términos siguientes: *de calidad*: 48a27; *doctrinal*: 51b6; *grave*: 48b34; *ilustre*: 49b10; *memorable*: 49b24.

sión es, en conjunto, superior a las dos anteriores. Y el éxito la ha coronado: en 1948 la incluyó Espasa-Calpe en su «Colección Austral», donde alcanzó la cuarta edición en 1970.

Pero esta nueva versión de la *Poética*, que lleva el nombre de José Goya y Muniain, ¿es verdaderamente suya? El padre Miguel Batllori, S. I., en su obra *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos. Españoles - Hispanoamericanos - Filipinos. 1767-1814.* Madrid, Gredos, 1966, págs. 124 ss., acusa al «sacerdote don José Goya y Muniain, director de la Real Biblioteca [98], hombre oscuro del último setecientos», de haberse mostrado «en las tres obras que publicó a su nombre en Madrid el año 1798, y en otra que proyectó, muy poco escrupuloso en materia de plagio y de rapiña intelectual y literaria» (pág. 124). La obra que quedó en proyecto iba a titularse *Hechos de los españoles en el santo concilio de Trento*, y, según el padre Batllori, se basaría principalmente en «la copiosísima documentación recogida por el jesuita Andrés Marcos Burriel por encargo de Fernando VI, y depositada en la Real Biblioteca». Las tres publicadas son: los *Comentarios de Cayo Julio César*, el *Catecismo trilingüe del padre Pedro Canisio* y *El arte poética de Aristóteles en castellano.*

Los *Comentarios*, según el padre Batllori la más lujosa de las ediciones de Goya y Muniain, «todas ellas de bibliófilo consumado» [99], «van dedicados al rey, y su valor literario es tal, que en 1865 volvieron a publicarse con un elogioso prólogo de Milà y Fontanals», y en 1919, cuando la popularísima *Colección universal* de la Casa Calpe incluyó en sus números 78-80 el *De bello gallico* en castellano, no hizo más que reproducir aquella antigua edición de 1798, «por ser —dice el pro-

φαῦλος por *malo*, nueve veces: 48a2; 49a32 (φαυλότερος «peor»), b18, 26; 51b36; 54a21; 60b1; 61a6, b30. Por *figurero*, una vez: 62a9; una vez también por *insensato*: 62a4, y una vez por *ruin*: 48b26.

[98] No era director de la institución. Trabajaba en la Real Biblioteca a las órdenes de un Bibliotecario Mayor (cf. *infra*, pág. 89); su sueldo era tan modesto que no le daba para amanuense (*infra*, n. 103), y en la carta mencionada luego (pág. 90) se le llama «individuo de la Real Biblioteca».

[99] *O. c.*, pág. 124. El ejemplar de su traducción de la *Poética* que yo he manejado, propiedad de Dámaso Alonso, merece sin duda este elogio que con no muy buena intención le tributa el padre Batllori.

logista anónimo— la mejor seguramente..., tanto por su fidelidad, cuanto por la elegancia de su estilo» [100]. «Sólo que está comprobado —afirma el padre Batllori— que Goya no fue el verdadero traductor». Y basa esta grave denuncia en una «pintoresca historia» que el padre Manuel Luengo dejó escrita en su *Diario* [101], extensísimo documento de más de sesenta tomos, que se guarda en el archivo de Loyola. Dice allí el padre Luengo:

> El P. Joseph Petisco traduxo en Bolonia los *Comentarios de Julio César*, y, habiendo llegado una copia de la traducción, que inocentemente y sin preveer sus resultas dexaría hacer el author, a las manos de don Joseph de Goya, la dio a luz en Madrid con su nombre propio y dedicándola al rey, y consiguió una pingüe pensión... La dicha impresión se hizo sin consentimiento y aun sin noticia del verdadero traductor de la obra de César, lo que no se puede menos de llamar villanía y latrocinio... No ha parado aquí la astucia y malignidad de los que han andado en este negocio, y han llegado a apoderarse con engaño y disimulo del original del author y echarle al fuego, para que no haya este documento authéntico con que demostrar el plagio y latrocinio vergonzoso del señor auditor Goya.

Ya Menéndez Pelayo se había hecho eco de esta historia del padre Luengo, pero sin concederle la certeza que le atribuye el padre Batllori. En el volumen II de la *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, págs. 180-182, recoge una larga nota que, a petición suya, le había comunicado el padre Eugenio de Uriarte, hombre de gran erudición, que desde hacía muchos años trabajaba en una bibliografía española de escritores de la Compañía de Jesús. La nota del padre Uriarte incluía la historieta recogida por el padre Batllori, escrita el año 1798, al enterarse el padre Luengo de la impresión de los *Comentarios*, y esta otra redactada dos años más tarde, al morir el padre Petisco:

---

[100] *Ibidem*. Posteriormente, la *Colección Austral* de Espasa-Calpe ha seguido reproduciéndola con gran éxito: primera edición en 1940, octava en 1969.

[101] Año 1798, págs. 307-308.

> Trabaxó mui en secreto la traducción de la lengua latina a la Española de un Author clásico del siglo de oro, y después con nombre de un sujeto que está en puesto distinguido, se dió a luz sin noticia ni consentimiento del Author, al que se le arrebató el original para que nunca se pueda hacer ver que no es author de la traducción el que pone su nombre en ella, sino este P.e Joseph Petisco de la Provincia de Castilla. No pongo aquí el título de la obra, el nombre del que se pone a su frente y de alguna otra persona, que con malicia o sin ella ha entrado en esta vilísima e injustísima rapiña literaria, aunque lo sé todo; porque puede venir este mi escrito en manos de algún imprudente que haga pública esta vergonzosa historia, viviendo todavía los authores de ella; pues no son viejos, y pueden vivir muchos años (a. 1800, págs. 26-27).

Menéndez Pelayo estima que, si todo esto «no prueba el plagio atribuido a Goya y Muniain (ni es posible la prueba cuando el manuscrito del P. Petisco falta), tiene, por lo menos, verdadera curiosidad para la historia literaria» [102]. Ciertamente la tiene. Pero, a mi juicio, la acusación del padre Luengo no sólo no prueba el plagio, sino que resulta sospechosa por varios motivos:

1.° No se ve por qué el padre Luengo se expresa tan claramente en el primer relato y con tanto misterio en el segundo. Si éste podía caer en manos de algún imprudente que hiciera pública tan vergonzosa historia, lo mismo podía ocurrir con el de dos años antes, que seguía figurando en su voluminoso *Diario*.

2.° Se nos dice en el primer relato que el padre Petisco «traduxo en Bolonia los Comentarios», y en el segundo, que «trabaxó mui en secreto la traducción» de dicha obra. ¿Cómo pudo tener Goya, en Madrid, «una copia de la traducción» hecha tan secretamente y a tanta distancia? ¿Cómo logró un modesto bibliotecario, cuyo sueldo no daba para amanuense [103], que alguien se apoderase del original y lo echase al fuego?

---

[102] *Bibliografía...*, pág. 181.

[103] Cf. la carta enviada por Goya y Muniain el 23 de agosto de 1793 al

3.° Y, suponiendo posible todo esto por un azar favorable a Goya y Muniain, ¿por qué no se denunció el hurto del manuscrito tan pronto como se produjo? Desde la fecha en que Goya y Muniain tenía la traducción de los *Comentarios* lista para la imprenta hasta que logró publicarla transcurrieron por lo menos cinco años, pues en su carta de agosto de 1793 al inquisidor general alude al hecho de que había presentado a tan alto personaje, y éste le había devuelto, dicha traducción, para cuya impresión se había dictado un decreto, perdido luego en la Secretaría de Estado. ¿Es que el padre Petisco no notó la desaparición de su manuscrito en todo aquel tiempo?

4.° El padre Luengo, que en su primer escrito acusa nominalmente a Goya y Muniain, dice en el segundo, redactado dos años después, en 1800, que los autores de tan vergonzosa historia «no son viejos, y pueden vivir muchos años». Sin embargo, de la citada carta al inquisidor general se deduce que Goya y Muniain era ya viejo en 1793 («el ya anciano bibliotecario», dice el padre Batllori refiriéndose a su edad en aquellas fechas). Parece, pues, que el padre Luengo, al menos en este punto, no estaba bien informado. Su *Diario*, por lo demás, según juicios emitidos por el propio padre Batllori, no es muy fidedigno:

«Luengo —escribe Batllori, pág. 75— es uno de esos viejos cerrados y antipáticos, presa de incomprensión posclimatérica hacia todo lo de los jóvenes —aunque a veces los tales jóvenes fuesen personas de más de cuarenta años—... Y junto a esa cerrazón para cuanto representaba nuevas formas de cultura, se ve un afán morboso de chismerías políticas, y un espíritu de capillita, que llega a hacer antipático su mismo amor a la Compañía...». Y en la misma página: «He aquí el

inquisidor general don Manuel Abad y La Sierra, arzobispo de Selymbria, conservada en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional y transcrita por el padre Batllori en su *o. c.*, págs. 129-132. El pasaje aludido: «Verdad es que, quanto se me ofrece, todo lo escribo de puño propio; y esto me cansa: pero no puedo por menos, porque mi sueldo no da para amanuense. El señor Llaguno, ni más ni menos que V. S. I., ha reparado en esto mismo, significándome que tendría gusto en poderme proporcionar un amanuense», está en la pág. 130.

juicio sin juicio consignado por el padre Luengo [sobre Arteaga]». Cinco más adelante, en la 80, se nos dice de Arteaga también, que fue «perseguido de nuevo por la crítica estúpida y anacrónica del refunfuñante padre Luengo», «exjesuita español, más integrista —y más cáustico, y de menos cultura que el bueno de Gustà» (pág. 90). «El *Diario* de Luengo —leemos en esta misma página—, que muchos historiadores han encomiado excesivamente como fuente histórica para ese período y para ese ambiente». Y en la 91: «...periódicos, libros y opúsculos que él [Luengo] criticaba con tanta suficiencia cuanto insuficiente y unilateral era su cultura. Pero a las veces tan posesionado estaba de su infalibilidad crítica, que juzgaba los libros sin haberlos siquiera visto por el forro». En la 93 le llama «rancio diarista» y «el malicioso Luengo», y en la 95, «integrista intransigente». Y todavía en la 422 dice que «Luengo se manifestaba injustamente malicioso en sospechar de Masdeu...», y en la 431 comienza un párrafo con estas palabras: «El padre Luengo, comentando con su característico simplismo...».

Aunque las historietas sobre Goya y Muniain no tuvieran nada que pudiese extrañarnos, los juicios del padre Batllori sobre el autor del *Diario* bastarían para hacérnoslas sospechosas. ¿Por qué no se publicaron en vida del acusado, que así habría podido defenderse?

Reconoce el padre Uriarte que «una acusación tan grave como la del padre Luengo parece exigir alguna prueba más que la de su palabra, aunque tan fidedigna [?], dado que a él se le pudiera considerar como parte interesada en este pleito». Y a tal fin consigna «una noticia que, si no de prueba, servirá a lo menos de credibilidad y confirmación a lo que asienta el autor del *Diario*». Nos interesa aquí de modo especial esta noticia porque atañe directamente a la traducción de la *Poética*. Según el padre Uriarte —y el padre Batllori recoge su testimonio—, en el *Índice* ms. de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (I, 35) se lee la siguiente nota:

> Posteriormente a la compra de este libro regaló otro ejemplar su traductor M. Pedro Luis Blanco como aparecerá

de la carta que dirije a esta universidad el que se dice traductor contra el nombre expreso de D. Josef Goya y Muniain, aunque se debe creer al primero.

La carta aludida en la nota ha desaparecido. El padre Uriarte manifiesta: «Por más que la hemos buscado en más de una ocasión, no hemos podido dar con la carta del Sr. Blanco entre los papeles de aquella Universidad». Por lo demás, esta nueva acusación, independiente, al parecer, de la anterior y al pronto inquietante por la reiteración, no tiene, sin embargo, más consistencia que la del padre Luengo. Antes de darle crédito habría que saber quién era M. Pedro Luis Blanco. Su nombre no figura en la *Biblioteca de Traductores Españoles* ni en la *Bibliografía Hispano-Latina Clásica* de Menéndez Pelayo. ¿Es que no tradujo más que la *Poética* de Aristóteles, y con tan mala suerte que le robaron su trabajo? Nuevamente ocurre aquí la pregunta: ¿Por qué no denunció al ladrón públicamente o ante los tribunales?

Goya y Muniain era helenista notorio. Cuando Azara, ministro del rey de España en Roma, pidió a la Real Biblioteca «las lecciones variantes que resultasen entre un precioso códice que hay en ella, y entre las ediciones mas correctas de la misma Poética», el Bibliotecario Mayor, a pesar de hallarse Goya y Muniain «dedicado a otro linage de estudios mas propio de su genio, profesion y estado, le encargó que reconociese y anotase dichas variantes» [104]. Este encargo revela su prestigio como helenista. Si no lo tuviera, se habría encomendado la tarea a otro. No faltaba en Madrid quien pudiera llevarla a cabo: Sin ir más lejos, allí estaba Flórez Canseco, que en 1798 andaría por los cincuenta y cinco años, y llevaba

[104] Cf. la Dedicatoria de la *Poética* a Jovellanos. Antes de emprender su traducción, Goya y Muniain aguardó mucho tiempo el ejemplar que Azara le tenía prometido para cuando se publicase «una edición cumplida» del texto griego que «con las correcciones y lecciones variantes tomadas de los códices antiguos mas célebres de Europa» preparaba «cierto Caballero Inglés», al cual se habían remitido las variantes reconocidas y anotadas por Goya y Muniain; mas, «puesto que ha cinco años que al nuevo Editor se remitiéron las variantes que pidió del muy apreciable códice de S. M. en esta Real Biblioteca», se decidió por fin a «seguir la citada edicion de Glasgua» («Al que leyere», IV).

más de veinte desempeñando la cátedra de griego en los Reales Estudios de San Isidro [105].

¿Qué explicación podemos dar, entonces, a la reiterada acusación de rapiña intelectual contra Goya y Muniain? Si las acusaciones se hubieran hecho públicamente, tendríamos la explicación en la respuesta del acusado. Pero sin duda nunca llegaron a conocimiento de éste. Y ya se sabe que la maledicencia prospera en la sombra. Que había entre las personas próximas a nuestro traductor quienes le tiraban piedras y escondían la mano, consta incluso documentalmente. Menéndez Pelayo, *Bibliografía H. L. C.*, pág. 183, transcribe de una carta anónima, dirigida a don Miguel Cuver y conservada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid entre los expedientes de la impresión de los *Comentarios*, el siguiente párrafo:

> Pasa a VE. de orden del Sr. Infante una Dedicatoria que quiere hacer a S. A. D. Joseph Goya individuo de la Real Biblioteca, de los Comentarios de Julio César que ha traducido para que VE. vea si será del agrado del Rey que S. A. la admita. Prescindiendo de que si el estilo de la traducción se parece al de la dedicatoria, duro, afectado, y repugnante a nuestros oídos modernos, no merecerá estima, por más que diga Bayer, de quien es hechura Goya, hago presente a VE. que está ya finalizada la impresión de la de Valbuena...

La acusación de plagio y de rapiña intelectual que el padre Batllori extiende al *Catecismo trilingüe del padre Pedro Canisio* nos interesa menos. Y es totalmente gratuita. Sin más base que las manifestaciones del padre Luengo sobre los *Comentarios* y la de M. Pedro Luis Blanco sobre la *Poética*,

[105] Flórez Canseco no tenía pelos en la pluma, y en lo tocante a helenismo no se andaba con bromas. Bien lo demostró con la publicación de su opúsculo contra Fr. Juan de Cuenca (cf. *supra*, pág. 51). Si las acusaciones de plagio contra Goya y Muniain hubieran tenido sólido fundamento, es de creer que no tardarían en difundirse, sobre todo entre quienes cultivaban como campo propio el de la filología clásica. Entre éstos destacaba Canseco, que no habría desaprovechado la ocasión para fustigar al pícaro que, con plumas ajenas, habría intentado, y conseguido, superar la traducción de Ordóñez, cuidada y enmendada por el propio Canseco.

el padre Batllori concluye que el *Catecismo trilingüe* era «sin duda obra de alguno de los jesuitas que, al salir desterrados en 1767, hubieron de dejar en sus aposentos todos sus libros, apuntes y manuscritos» [106]. Los muertos no pueden defenderse. Precisamente por eso, el historiador no debe, sin pruebas manifiestas, dictar sentencia contra ellos.

5. J. D. García Bacca

En el siglo XIX no se publicó en España, que yo sepa, ninguna traducción nueva, ni se reeditó alguna de las anteriores [107]. El clima intelectual no era propicio para tales estudios. La revolución literaria producida a comienzos de dicho siglo, como parte de una revolución ideológica más honda, produjo un cambio radical del gusto e imprimió nuevos rumbos a las tendencias estéticas. El Romanticismo proclamó la ruptura con las normas y con los modelos clásicos.

La situación permaneció estancada hasta mediados del siglo actual. En 1946 publicó una edición bilingüe en Méjico el español Juan David García Bacca [108]. La fecunda laboriosidad de este hombre nacido casi con el siglo (en 1901) es ver-

---

[106] *O. c.*, pág. 125.

[107] A no ser que deba situarse en sus últimos años la reimpresión de la de Ordóñez-Canseco por Antonio Zozaya (cf. *supra*, pág. 53, n. 76). La otra muestra que conozco del helenismo de Zozaya —la *Política* de Aristóteles, «versión castellana [no se dice de qué lengua] de Antonio Zozaya; 2 vols. de 15 cms.», en el primero de los cuales hay una sola nota (pág. 150), consistente en un término griego mal escrito, y en el segundo, dos notas, integradas también por sendos términos griegos, nuevamente mal copiado uno— apareció en 1885 (2.ª ed., 1892) formando los vols. XXIII y XXIV de la misma Biblioteca Económica Filosófica. El vol. de la *Poética* lleva el número XCI.

[108] Obras Completas de Aristóteles / *Poética* / Versión directa, introducción y notas / por el / Dr. Juan David García Bacca / Profesor de Filosofía en la Universidad / Nacional Autónoma de México / Universidad Nacional Autónoma de México / 1946. Lleva una larga *Introducción filosófica* (páginas VII-CV), seguida de una *Introducción técnica* más breve (págs. CVII-CXXV). A continuación (págs. 1-47), el texto griego —páginas de la izquierda— y la traducción —páginas de la derecha—, con la misma numeración unas y otras. Finalmente (págs. i-xxxiii), las *Notas al texto castellano.*

daderamente impresionante. En los veintisiete años que median entre su *Invitación a filosofar*, México, 1940, y sus *Elementos de filosofía de las Ciencias*, Caracas, 1967 (último libro suyo original de que tengo noticia), pasando por su *Existencialismo*, Xalapa, 1962, y su *Humanismo teórico, práctico y positivo según Marx*, produjo una docena de volúmenes de filosofía, originales o antológicos; tradujo alguno del alemán, como el de M. Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, seguido de *Esencia del fundamento* (vers. esp., pról. y notas de J. D. G.ª B.), México, 1944, y publicó casi otra docena y media de obras de o sobre autores latinos y griegos (sobre todo griegos), algunas traducidas y todas prologadas, introducidas o anotadas por él. Sin pretender una enumeración exhaustiva, mencionaré las siguientes: entre las latinas, los *Soliloquios*, de Marco Aurelio, México, 1944, y la *Consolación por la filosofía*, de Boecio, México, 1945; entre las griegas, *Presencia y Experiencia* de Dios, de Plotino (selec. de textos, trad. y notas por...), México, 1942; *El poema de Parménides* (trad. y comentarios por...), México, 1942; *Banquete* y *Ion*, de Platón (texto en griego y español; vers. dir., introds. y notas por...), México, 1944; *Hipias Mayor* y *Fedro*, del mismo autor (texto en gr. y esp.; vers. dir., introds. y notas por...), México, 1945; *Vidas paralelas*, de Plutarco (selec. y pról. de...), México, 1945; *Memorables. Recuerdos socráticos*, de Jenofonte (pról. y selección de...), México, 1945; *Moralistas griegos: Caracteres morales*, de Teofrasto, y *Enchiridión*, de Epicteto, con la *Vida de Epicteto filósofo estóico*, por Francisco de Quevedo y Villegas, México, 1945; *Guerra del Peloponeso*, de Tucídides (selec. y pról. de...), México, 1945; *Prometeo encadenado*, de Esquilo (pról., selec. y notas de...), México, 1946; *Recuerdos de Sócrates, Banquete* y *Apología*, de Jenofonte (texto en gr. y esp.; vers. dir., introds. y notas por...), México, 1946; *Introducción general a las Enéadas*, Buenos Aires, 1948; *Refranero, poemas, sentenciario de los primeros filósofos griegos* (trad. de...), Caracas-Madrid, 1962; 2 vols. de diálogos de Platón: vol I, *Eutifrón, Apología de Sócrates, Critón, Banquete*; vol. II, *Hipias Mayor, Ion, Fedro* (introd. de...), México, 1965; *Socráticas, Ciropedia* y *Economía*, de

Jenofonte (trad. y estudio preliminar de...), México, 1966, y hasta la *Ilíada* (con la trad. de L. Segalá, pero con estudio preliminar suyo), México, 1966.

De la sólida preparación que supone toda esta masa de publicaciones de tema helénico podía esperarse una traducción excelente de la *Poética* de Aristóteles. Pero la recia personalidad intelectual del Dr. García Bacca, firmemente arraigada en el terreno filosófico, impuso a su tarea de traductor un desplazamiento notable hacia este campo, con menoscabo del menester u oficio filológico. Este desplazamiento se observa ya en las características externas de la obra, y hasta en la disposición tipográfica de su contenido. La *Introducción*, mucho más larga que la *Poética* misma, más larga incluso que el texto griego y la traducción juntos, lleva cuerpo 10, cómodamente legible, mientras que el núcleo de la obra va, como las *Notas al texto castellano*, en cuerpo 8, con la diferencia a favor de las *Notas* de que su interlínea es más amplia.

A juzgar por estos indicios, en el conjunto de la obra tendría más importancia el pensamiento del introductor (y anotador) que el del propio Aristóteles. No creo que García Bacca, al organizar el libro, admitiera conscientemente esta idea. Pero es indudable que se consideraba, en el dominio de la estética filosófica, mejor situado que el Estagirita. Se ve en el tono mismo de su *Introducción filosófica*, desde las primeras páginas. Aristóteles, naturalmente, no conocía «el poder descubridor de la estética kantiana», y su *Poética* es como «una fotografía hecha con rayos de rojo a violeta, con rayos visibles, del espectro ordinario; y en tal fotografía sólo aparece de las obras literarias lo que tal grupo de rayos permiten. Los demás aspectos, profundos, temerosos, sublimes, de las obras de arte, aun de las griegas, no aparecen ni pueden aparecer, empleando el sistema de rayos de que se sirve Aristóteles».

«Por esto los lectores modernos —prosigue García Bacca—, aun sin estar familiarizados con estéticas tan sutiles como la kantiana, por simple instinto de la época hallarán muchas partes de la *Poética elementales, secas, esquemáticas.* Y es

que el sistema aristotélico, como sistema de rayos mentales, no da para más. Y no hay, en justicia, que pedirle más» (págs. VIII-IX).

No voy a discutir ahora ninguno de los conceptos expresados en estas líneas. Las transcribo simplemente como demostración de que García Bacca se considera, gracias a su conocimiento de la estética kantiana, y aun por simple instinto de época, en posición muy ventajosa frente a Aristóteles.

Tal superioridad —ficticia o verdadera— ha perjudicado a la tarea de García Bacca como traductor. Y es que el traductor, en cuanto tal, tiene que abandonar su posición ventajosa, tiene que prescindir, en cierto modo, de sus saberes a la hora de traducir. Como traductor no debe decirnos lo que él personalmente piensa, sino todo y sólo el pensamiento —y, si hace al caso, también el sentimiento— que expresó el autor en el texto que traduce.

Esta sumisión o entrega temporal al servicio del pensamiento aristotélico no la consiguió, quizá no la pretendió siquiera, el filósofo García Bacca. Y así, no sólo habla por cuenta propia en la *Introducción filosófica* [109] y en las *Notas*

---

[109] En la que llama *Introducción técnica* habla casi siempre por cuenta ajena. Advierte al principio (pág. CVII) que los datos expuestos en ella los toma en su mayoría de la edición de Hardy (París, 1932), «no sin tener en cuenta la edición publicada en la *Loeb Classical Library*, por W. Hamilton Fyfe, 1939». Pero una cosa es tomar los datos de una obra, y otra traducir casi literalmente de ella páginas enteras, p. ej., todo el apartado III, titulado *Lugar de la Poética en las obras de Aristóteles* (págs. CXI-CXIV), calcado sobre el que Hardy titula *Place de la Poétique dans l'oeuvre d'Aristote* (págs. 13-16; nótese de paso que se ha traducido mal el título francés; habría que decir *Lugar... en la obra...*, entendiendo «la obra» como «el conjunto de las obras», en sentido colectivo, que es el que aquí tiene *l'oeuvre*; o *Lugar... entre las obras*); el IV, *Sobre la significación de la kátharsis* (págs. CXIV-CXVII), que no contiene ningún dato que no esté en el titulado por Hardy *La catharsis* (págs. 16-22) y, siendo casi todo él mera traducción, no hace sino abreviar algo el texto francés; finalmente, el apartado V, *Texto de la Poética* (págs. CXVII-CXXII), que se limita a traducir el de Hardy titulado *Le Texte de la Poétique* (págs. 22-27), sin enmendar, naturalmente, el pequeño error de Hardy al hablar del «grammairien Néoptolème de Paros» (pág. 22, n. 2), que García Bacca traduce «el gramático Neoptolemo [así, sin acento] de Paros», aunque este Neoptólemo no era de Paros, sino de *Pario* (cf. *supra*, pág. 12, n. 5). En todo este apartado, lo único que modifica García Bacca con relación al texto de Hardy son las dos líneas de la pág. 24 que dicen: «Une édition de la

—a lo cual tenía perfecto derecho—, sino también, con cierta frecuencia, en la traducción.

Como no es cosa de seguir paso a paso todas las desviaciones de la traducción del Dr. García Bacca, me limitaré a presentar algunos ejemplos, analizando las diez primeras líneas del capítulo 1 (47a8-18) y el comienzo del capítulo 6, otras diez líneas (49b21-31), que contienen la célebre definición de la tragedia, y cuya traducción por Ordóñez das Seijas, por Mariner y por Goya y Muniain se ha comentado ya (*supra*, págs. 80-82).

Reproduzco en primer lugar la traducción de García Bacca. El texto griego completo puede verse en el lugar correspondiente de mi edición.

> Para comenzar primero por lo primario —que es el natural comienzo—, digamos en razonadas palabras qué es la *Poética* en sí misma, cuáles sus especies y cuál la peculiar virtud de cada una de ellas, cómo se han de componer las tramas y argumentos, si se quiere que la obra poética resulte bella, cuántas y cuáles son las partes integrantes de cada especie, y otras cosas, a éstas parecidas y a la *Poética* misma concernientes.
>
> La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditirámbica y las más de las obras para flauta y cítara, da la casualidad de que todas ellas son —todas y todo en cada una— *reproducciones por imitación*, que se diferencian unas de otras de tres maneras: 1. o por imitar con medios genéricamente diversos, 2. o por imitar objetos diversos, 3. o por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de la que son.

Para facilitar el análisis dividiré en dos partes el texto griego correspondiente a este pasaje: A) 47a8-13: Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς... πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων; B) 47a13-18: ἐποποιία δή... τὸν αὐτὸν τρόπον. Veamos la primera parte:

Poétique doit reposer sur le *Parisinus 1741*, le *Riccardianus 46* et la version arabe», escribiendo: «Una edición moderna de la *Poética*, como la que aquí se ha seguido, tiene que descansar sobre el *Parisinus*, el *Riccardianus* y la *versión árabe*». Ante estas palabras, un lector ingenuo puede no darse cuenta de que García Bacca ha fotocopiado el texto griego de la edición de Hardy, con aparato crítico y todo.

A) 47a8-13

1.° García Bacca altera notablemente en la traducción, a mi juicio sin necesidad y sin ninguna ventaja, el orden del original. No comienza —como aconseja Aristóteles aquí mismo— por lo primero, sino por la última frase, a la que da un matiz final que no tiene en el texto griego: «Para comenzar primero por lo primario».

2.° La variación estilística «primero por lo primario» me parece improcedente: «primario» introduce connotaciones que no tiene «primero», y debilita la fuerza expresiva del original: «comenzando primero por lo primero».

3.° La traducción de κατὰ φύσιν por «que es el natural comienzo» repite innecesariamente el concepto ya expresado por «comenzar», y, al poner estas palabras entre guiones, las destaca indebidamente, dándoles un relieve que no tienen en el original.

4.° «en razonadas palabras» no tiene correspondencia en el texto griego.

5.° Tampoco tiene correspondencia en el original la expresión «qué es la *Poética*». Aristóteles se limita a decir: «Hablemos de la poética». Se puede hablar de una cosa sin decir «qué es» (sin definirla, sin expresar su esencia), por ejemplo describiendo sus cualidades, indicando sus causas, sus efectos, etc.

6.° En cambio, decir de un ente «cuáles son sus especies» es menos que «hablar de sus especies»; para lo primero bastaría enumerar las especies; para lo segundo, habría que decir algo acerca de cada una de estas especies. Es cierto que este desajuste de la traducción se corrige inmediatamente, al añadir «y cuál [es] la peculiar virtud de cada una de ellas», que es, efectivamente, algo más que decir *cuáles son* las especies de la poética.

7.° La traducción de μῦθος por «trama y argumento», por más que se trate de justificar en la *Introducción filosófica* (págs. LXXVI s.), es, en parte, inexacta, y, en conjunto, innecesariamente duplicativa. «Argumento» solo estaría mejor.

Porque *trama* de una obra es su *enredo*, y *enredo*, «en los poemas épico y dramático, es el encadenamiento de acciones y sucesos que precede al desenlace», que viene a ser la definición que Aristóteles (*Poética*, 55b26-28) da de δέσις «nudo». Pero μῦθος no es equivalente a δέσις, ni puede, por consiguiente, traducirse por «trama». García Bacca dice en el lugar citado de su *Introducción filosófica* que «la palabra *fábula* acarrea demasiadas significaciones y alusiones totalmente ajenas a la significación de la palabra *mito* en tiempos de Aristóteles». Pero las varias o múltiples significaciones de una palabra quedan determinadas y singularizadas por el contexto, y la palabra *fábula*, referida a un poema épico o dramático, no tiene más que una significación, la de «asunto o conjunto de incidentes de que se compone una acción», que es cabalmente lo que Aristóteles designa aquí con el nombre de μῦθος.

8.° La traducción de καλῶς ἔχειν por «resultar bello» limita el alcance semántico de καλῶς. Es la traducción de Hardy: «si on veut que la composition poétique soit belle»; pero la palabra griega tiene un sentido más amplio. En la *Ética Nicomaquea* ζ 11. 1143a16 dice Aristóteles: τὸ εὖ τῷ καλῶς ταὐτόν, es decir que los adverbios εὖ y καλῶς son equivalentes; por tanto, καλῶς debe traducirse por «bien». Además, García Bacca hace que su traducción contradiga a lo expuesto en la página XXXVII de su *Introducción filosófica*, donde se afirma: «La *Poética* de Aristóteles no es tampoco un tratado sobre la «*belleza literaria*» o sobre las condiciones para que una obra literaria sea bella». Si esto es así —y también yo creo que lo es—, Aristóteles no puede anunciar en el primer párrafo de la *Poética* que va a decir «cómo se han de componer las tramas y argumentos, si se quiere que la obra poética resulte bella».

9.° En la traducción de ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων por «cuántas y cuáles son las partes integrantes de cada especie» hay dos inexactitudes: *a*) si se pregunta *cuáles* son las partes de un todo, la contestación puede limitarse a enumerar las partes en cuestión; por ejemplo, si se nos pregunta cuáles son las partes cuantitativas (μέρη κατὰ τὸ ποσόν) de

la tragedia, podemos contestar con Aristóteles en 52b16-17: «son éstas: prólogo, episodio, éxodo, etc.». Pero esta respuesta no nos diría nada *acerca de la naturaleza, de las cualidades* de tales partes. Ahora bien, lo que aquí anuncia Aristóteles es que va a hablar «del número y de la naturaleza» de las partes a que se refiere; es decir, va a contestar a las dos preguntas: cuántas (πόσα) y de qué clase, condición o naturaleza (ποῖα) son esas partes.

b) Pero no se trata de las partes («integrantes» no está en el original ni hace falta en la traducción) «de cada especie» de la *Poética,* sino de las partes de la composición poética.

10.° Tampoco ὁμοίως δὲ περὶ τῶν ἄλλων... μεθόδου se traduce adecuadamente por «y otras cosas, a éstas parecidas y a la *Poética* misma concernientes». Podría aceptarse «y las otras cosas concernientes a la Poética» o, si se prefiere, «a la Poética concernientes». Pero no es lo mismo «otras cosas» (ἄλλα) que «las otras cosas» (τὰ ἄλλα), que es la expresión que aquí usa Aristóteles: περὶ τῶν ἄλλων, con artículo. No dice, en cambio, que «las otras cosas» de que va a hablar hayan de ser «parecidas» a las que acaba de mencionar. Y aunque aceptemos la sustitución de μέθοδος «indagación», «disciplina», por *Poética* (sustitución innecesaria, pero que no cambia gravemente el sentido), debe observarse que Aristóteles no usa aquí ninguna palabra que justifique la expresión española «a la *Poética* misma»; este último adjetivo sobra. No son equivalentes las construcciones τῆς αὐτῆς μεθόδου «de la misma investigación» y τῆς μεθόδου αὐτῆς o αὐτῆς τῆς μεθόδου «de la investigación misma»; la primera distingue a *esta investigación* de *otra investigación*; la segunda destaca *esta investigación,* no sólo frente a otra investigación, sino frente a *cualquier otra cosa.*

B) 47a13-18

1.° Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις «La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia». Podemos notar aquí: *a*) la desvinculación de este párrafo con relación

al anterior, al omitir la traducción de la partícula conjuntiva δή; *b*) la atribución indebida de una posición subalterna al segundo miembro del grupo de sujetos, ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, que en el original va en pie de igualdad con el primero, ἐποποιία, y unido a él por la copulativa καί; *c*) el arcaísmo «esotra», y *d*) el alargamiento innecesario de la traducción: en vez de «y aun esotra obra poética que es la tragedia», bastaría: «y la tragedia», o, si se quiere más proximidad al original, «y la poesía trágica».

2.° ἔτι δὲ κωμῳδία... καὶ κιθαριστικῆς. Aquí, *a*) se suprime la traducción de ἔτι δὲ («y todavía»), con lo cual «la comedia» adquiere un rango que no le otorga el original; éste la pone en segundo término, junto con la ditirámbica y la mayor parte de la aulética y de la citarística, mientras que en la traducción pasan todas estas artes a ocupar un puesto igual al de la epopeya y superior al de la tragedia. *b*) Se comete la identificación de «la aulética y la citarística» con «las obras para flauta y cítara», que es confundir las causas con sus efectos. La aulética y la citarística son dos artes, y las obras para flauta o para cítara (no «para flauta y cítara», pues no se trata de un dúo instrumental como cuando se habla de obras para violín y piano) son sus efectos.

3.° La traducción de τυγχάνουσιν οὖσαι por «da la casualidad de que son» destaca excesivamente el elemento casual que hay en la etimología de τυγχάνω. En la práctica, este verbo, unido, como aquí, al participio de otro, sirve para dar a la idea principal, contenida en el participio, un matiz accesorio de azar o accidente, quedando muy en segundo plano la idea de casualidad, hasta el punto de que la mayoría de los traductores prescinden de ella (Riccoboni: *sunt*; Hardy: *sont*; Else: *are in point of fact*; Gigon: *sind*; Pittau: *sono*).

4.° El inciso «—todas y todo en cada una—» sería a lo sumo una glosa o explicación, pero no la traducción de τὸ σύνολον, que, usado adverbialmente, como aquí, significa simplemente «en conjunto». Pero, además, ni siquiera como explicación es aceptable: «todas» ya estaba dicho en «todas ellas»; «y todo en cada una» es inexacto, pues Aristóteles

conjunto de circunstancias irracionales, el hecho de que Aquiles, mientras perseguía a Héctor, hiciera señas a sus tropas para que no disparasen contra el héroe troyano, es casi lo único razonable si se tiene en cuenta la explicación del verso 207: «no fuese que alguien alcanzase la gloria de herirlo y él llegase en segundo término». Pero, si la persecución se pusiera en escena, este detalle —Aquiles corriendo con toda su alma detrás de Héctor y haciendo al mismo tiempo señales con la cabeza para contener a sus tropas— provocaría la risa de los espectadores. «Qué sería —comenta Goya y Muniain— ver en el tablado egércitos enteros de varias naciones como unos estafermos, porque λαοῖσι δ' ἀνένευε καρήατι δίος Ἀχιλλεύς, y el miserable Hector huyendo de su enemigo; que pasa por las puertas de Troya, y no hay quien se las abra!» (pág. 128).

344 Cf. *supra*, 55a12-16 y nota 243.

345 Con el nombre de Νίπτρα («Lavatorio») solía designarse el libro XIX de la *Odisea*, especialmente su segunda parte. Aquí se refiere Aristóteles al pasaje comprendido entre los versos 164-249. Odiseo, al preguntarle Penélope por su estirpe, le miente haciéndose pasar por un cretense llamado Etón, que ha recibido en su hogar a Odiseo. Y describe con tal exactitud la vestimenta de su supuesto huésped, que Penélope se convence de la verdad de su relato, mediante el siguiente paralogismo o falso razonamiento: Este hombre recuerda exactamente los vestidos que llevaba Odiseo; luego es cierto que lo tuvo en su casa. No se le ocurre pensar que otros hombres, y en particular el propio Odiseo, conocían la vestimenta de éste.

Hardy observa que las palabras παράδειγμα... Νίπτρων son sin duda una nota de curso que sería desarrollada por Aristóteles en la explicación oral.

346 Parece irracional, en efecto, que, habiendo Edipo vivido durante veinte años en Tebas casado con Yocasta, pudiera desconocer cómo había muerto su antecesor en el trono. Pero esta ignorancia irracional está fuera de la obra.

347 En *Electra* comete Sófocles un anacronismo cuando el Pedagogo, fingiéndose mensajero llegado de Delfos, anuncia a Clitemestra que ha muerto Orestes en las carreras de los Juegos Píticos, precipitado del carro y arrastrado por sus corceles. Como ya anotó el escoliasta a los versos 49 y 689, los Juegos Píticos, en la forma descrita por Sófocles, no existieron hasta el siglo VI. Hardy pone en duda que este anacronismo sea el ἄλογον a que aquí se refiere Aristóteles.

348 Los *Misios*, obra perdida de Esquilo. El personaje que llega de Tegea a Misia sin decir palabra es Télefo, de cuyo silencio se burlan algunos comediógrafos.

349 *Odisea* XIII 116 ss., donde se narra cómo los feacios que han llevado a Odiseo hasta *Itaca* lo depositan dormido en la playa y reembarcan sin despertarlo.

350 Este consejo práctico manifiesta no sólo gran perspicacia, sino también experiencia literaria nada corriente.

Capítulo 25

351 Opina Else que esta sección no pertenece al cuerpo de la *Poética*. Le parece un compendio de materiales recogidos y publicados en otra parte, y añadidos aquí posteriormente, como apéndice al estudio aristotélico de la épica. Los «problemas» homéricos, o en general épicos (aunque en su mayoría solían ser homéricos), constituían casi un género literario, popular ya en el siglo v; consistían en diversas acusaciones contra el poeta, y contestaciones en su defensa. «El punto de vista de la sección 25 —dice Else— es el de un abogado que redacta un alegato». Y debe observarse —añade— «que muy poco de lo que se dice en él tiene algo de común con la doctrina fundamental de Aristóteles sobre la poesía. Hay algunos indicios de que originariamente puede haber precedido a la *Poética*» (pág. 112).

352 Cf. 48a5, 50a26, 54b10 ss., etc.

353 Cf. 58a1-8.

354 Argumento contra Platón, que había insistido en la necesidad de «corrección» (ὀρθότης) en la poesía (cf., por ej., *República* X 601d-e, y *Leyes* II 653b-660). Platón pensaba que se debía aplicar a la poesía el mismo criterio que a la política.

355 Traduzco según la corrección de Vahlen, que estableció una laguna en el texto gr. entre μιμήσασθαι y ἀδυναμίαν, y la llenó con estas palabras: ⟨ὀρθῶς, ἥμαρτε δ' ἐν τῷ μιμήσασθαι (sive ἀπεργάσασθαι) δι'⟩.

356 Aristóteles, que escribió un tratado sobre el modo de andar de los animales: Περὶ πορείας ζῴων (*De incessu animalium*), en cuyo cap. 14, 712a23-b22, describe la andadura de los mamíferos, no parece haber conocido cuadrúpedos ambladores, es decir, que adelantan al mismo tiempo las dos patas del mismo lado. La jirafa ambla espontáneamente, y el caballo, si se le adiestra.

357 Platón, *República* X 599-600, censuraba a Homero porque, desconociendo la medicina, la estrategia, la política, etc., aparentaba en sus cantos conocer estas artes. Aristóteles replica distinguiendo dos clases de errores en la poética: uno, consustancial a ella, que se da cuando el poeta *imita mal* el objeto elegido; otro, puramente accidental, cuando el poeta *imita bien* su objeto pero le atribuye algo que no tiene. «La poësía —comenta Batteux, trad. de Flórez Canseco, pág. 227— esencialmente no es otra cosa que una imitación, y asi no puede recaer sobre ella otra cosa que el haber imitado mal. La eleccion de los objetos no le toca en rigor, ni tampoco la ignorancia personal del poëta. Puede hacerse juicio de la poësía por la pintura, pues en ésta hay dos clases de defectos: pintar mal una cierva es un defecto contra el arte, un defecto del pintor como pintor; pintarla bien, pero con cuernos, no teniéndolos la cierva, es defecto del mismo hombre, pero no como pintor».

358 Cf. *supra*, nota 343.

359 Aunque ἔλαφος admite el artículo masculino (ὁ ἔλαφος) para designar al macho, solía emplearse el femenino (ἡ ἔλαφος) indistintamente para

el macho y para la hembra; así en el refrán que cita Aristóteles en Περὶ τὰ ζῷα ἱστοριῶν (*Historia de los animales*) I 611a27: οὗ αἱ ἔλαφοι τὰ κέρατα ἀποβάλλουσι («donde los ciervos mudan los cuernos»), que aludía a algún lugar muy remoto y escondido. Expresiones semejantes podían hacer creer al desconocedor de estos animales que también las hembras tenían cuernos. Es lo que parece haberle ocurrido a Píndaro, que en la Olímpica III v. 52 menciona «una cierva de cuernos de oro» (χρυσόκερων ἔλαφον θήλειαν).

360 Jenófanes de Colofón, poeta filosofante del siglo VI a. de C., combatió, en la parte polémica de su teología, la opinión de la gente, censurando en particular las concepciones homérica y hesiódica de los dioses como seres inmorales (cf. G. S. Kirk y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos*, trad. esp. de Jesús García Fernández, Madrid, 1969, 240-242); pero en su filosofía natural esgrimió esa misma opinión popular contra las lucubraciones físicas de la escuela filosófica de Mileto (*Ibidem*, 255).

361 *Ilíada* X 152-153. No se ve bien por qué estas palabras de Homero podían plantear un problema. Goya y Muniain piensa que las lanzas debían estar «enristradas hacia el enemigo á punto de pelear, como es costumbre en tiempo de guerra» (pág. 129). Pero, teniendo en cuenta que los compañeros de Diomedes, a quienes se refiere el poeta, estaban durmiendo en el momento descrito, tan a mano les quedaban las lanzas hincado el regatón en tierra como si las tuvieran echadas en el suelo con la punta dirigida al enemigo. Quizá Aristóteles aluda no sólo a las palabras citadas, sino al conjunto del pasaje, que sigue así: τῆλε δὲ γαλκός / λάμφ' ὥς τε στεροπὴ πατρὸς Διός («y a lo lejos el bronce / brillaba como el relámpago del padre Zeus»). En efecto, si, por estar las lanzas clavadas en tierra con las puntas hacia arriba, su brillo podía verse de lejos y delatar dónde se hallaban los compañeros de Diomedes, quizá habría sido mejor que el poeta representara de otro modo la posición de las lanzas. Pero no puede censurársele que se atuviera en este caso a la verdad histórica.

362 *Ilíada* I 50. Aquí parece considerarse «palabra extraña» οὐρεύς con el sentido de «centinela», siendo su sentido propio el de «mulo». En este sentido, efectivamente, aparece también en Hesíodo, *Obras y días* 794, etc. En cambio, con el significado de «centinela», fuera del pasaje en cuestión, sólo se halla en *Ilíada* X 84: ἦέ τιν' οὐρήων διϊδήμενος ἢ τιν' ἑταίρων. Pero este verso, tachado ya por Aristarco, ha solido considerarse como espúreo. Por lo demás, que en *Ilíada* I 50 se trata de «mulos» y no de «centinelas» parece claro por la coordinación de οὐρῆας... καὶ κύνας («mulos... y perros»), términos contrapuestos por πρῶτον («en primer lugar») y ἔπειτ' αὐτοῖσι («después a ellos mismos», es decir, a los dánaos) en el verso siguiente.

363 En ediciones de la *Ilíada*, ὃς δή τοι... El sentido propio de εἶδος es «aspecto» en general, y εἶδος κακός se entendería normalmente como «de mal aspecto», «contrahecho», lo cual parece oponerse a lo que el poeta añade inmediatamente: ἀλλὰ ποδώκης («pero ligero de pies»). «El que objetaba esto á Homero —comenta Goya y Muniain— tenía por grande impropiedad que un hombre contrahecho fuese ligero de pies» (pág. 129). La dificultad desaparece si entendemos εἶδος como «palabra extraña» con el sentido de «rostro», que es el que parecen darle los cretenses al llamar

εὐειδές a la «hermosura de rostro». En efecto, un hombre «mal encarado» (tal sería el sentido que habría que dar aquí a εἶδος κακός) puede ser rapidísimo de pies.

364 *Ilíada* IX 203. No sabemos en qué puede apoyarse la interpretación de ζωρότερον como palabra extraña con el sentido de «más rápidamente». Los intérpretes se muestran unánimes al entender «más puro», es decir, con menos agua, referido al vino. Al reproche que quizá se hacía a Homero diciendo que las palabras puestas en boca de Aquiles podían dar a entender que éste consideraba a Odiseo y a sus compañeros como dados al vino (οἰνόφλυγες), podía contestarse, sin recurrir a la palabra extraña, que implicaban, por el contrario, una muestra de particular estima.

365 Los griegos solían citar a Homero de memoria, y a veces, como en este caso, con bastante descuido. Hay en la cita una especie de cruce de dos pasajes de la *Ilíada*: II 1-2, ἄλλοι μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες ἱπποκορυσταί / εὗδον παννύχιοι, y X 1-2, ἄλλοι μὲν παρὰ νηυσὶν ἀριστῆες Παναχαιῶν εὗδον παννύχιοι. Las palabras reproducidas en nuestro texto coinciden literalmente, si prescindimos de la omisión de ἱπποκορυσταί, con las de II 1-2; pero el texto de la *Poética* no se refiere a este pasaje, sino a X 1-2, como se ve por lo que añade: «y al mismo tiempo dice: 'ciertamente, cuando dirigía la mirada... el tumulto'», donde el texto de la *Poética*: ἦ τοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν reproduce exactamente el verso 11 de X, y, saltándose el verso 12: θαύμαζεν πύρα πολλά, τά καίετο Ἰλιόθι πρό, sigue con parte del 13: αὐλῶν συρίγγων τ[' ἐνοπὴν] ὅμαδόν [τ' ἀνθρώπων], donde nuevamente omite ἐνοπήν y ἀνθρώπων, con lo cual se producen aparentemente, si no se tiene en cuenta las palabras omitidas: θαύμαζεν y ἐνοπήν, dos desplazamientos del sentido, pues ὅμαδον quedaría como complemento de ἀθρήσειεν y, al mismo tiempo, referido a αὐλῶν y συρίγγων, cuando en realidad se refiere a ἀνθρώπων, mientras que αὐλ. y συρ. se refieren a ἐνοπήν «sonido».

No convence la corrección de Graefenhan, que sustituyó en la lín. 16 ἄλλοι por πάντες contra todos los códices de la *Poética* y contra la tradición unánime de los dos versos homéricos (II 1 y X 1). La aparición de πάντες en la lín. 19 se debe quizás a influjo del primer componente de παννύχιοι, última palabra de la primera parte de la cita, y más aún al sentido de ἄλλοι en ambos pasajes homéricos, pues al contraponer en II 1-2 la vigilia de Zeus, y en X 1-4 la de Agamenón, al sueño de los dioses y de los hombres, ἄλλοι «otros» viene a ser sinónimo de πάντες «todos» (excepto Zeus, en el primer caso; excepto Agamenón, en el segundo).

Riccoboni refiere la metáfora del primer ejemplo a παννύχιοι: «per translationem dicit totam noctem pro parte noctis» («dice por metáfora toda la noche en vez de parte de la noche»), y la del segundo, al verbo ἀθρήσειεν, que significa «contemplar, dirigir la mirada», cuando aquí se trata propiamente de «oír» («respiceret pro audiret, per translationem»).

366 *Ilíada* XVIII 489 y *Odisea* V 275: οἴη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο («ella sola no es partícipe de los baños del Océano»). Se refiere a Ἄρκτος «la Osa Mayor».

367 Estas palabras no se hallan en el texto actual de la *Ilíada*. Tendrían que estar al comienzo del canto II, donde el verso 15 sería probablemente en el texto que conoció Aristóteles: Ἥρη λισσομένη, δίδομεν δέ οἱ εὖχος

ἀρέσθαι. Aristóteles se refiere a ellas en Περὶ σοφιστικῶν ἐλέγχων 166b6-8: καὶ περὶ τὸ ἐνύπνιον τοῦ Ἀγαμέμνονος, ὅτι οὐκ αὐτὸς ὁ Ζεὺς εἶπεν «δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι», ἀλλὰ τῷ ἐνυπνίῳ ἐνετέλλετο διδόναι («y lo relativo al sueño de Agamenón [lo resuelven diciendo] que Zeus mismo no dijo 'le concedemos satisfacer su deseo', sino que ordenó al sueño concedérselo»). Parece que se censuraba a Homero por haber presentado a Zeus mintiendo descaradamente. Pero los defensores del poeta, al parecer siguiendo a Hipias de Taso (del que ni siquiera sabemos con seguridad si era el sofista; cf. Diels, frg. B 20), solucionaban la dificultad cambiando el acento de δίδομεν y convirtiéndolo en διδόμεν, infinitivo con desinencia eolia. El texto de Περὶ σοφιστικῶν ἐλέγχων en la edición de Bekker trae διδόναι, pero διδόμεν se lee en el que reproduce en nota *ad locum* Goya y Muniain, que hace este sabroso comentario: «y lo del sueño de Agamemnon, diciendo, que no fue Júpiter quien dijo en su persona δίδομεν dámosle con acento en la antepenúltima; sino que mandó al sueño διδόμεν *darle*, con acento en la penúltima, que así es infinitivo, y no primera persona del plural de presente de indicativo. Estos reprensores tenian por absurdo, que Júpiter digese, que le daba ocasion de gran gloria al Rey Agamemnon; quando si creyese al sueño, sería la risa y fábula del mundo. Mas los defensores, mudando el acento, atribuían el dicho al sueño engañoso, que no es marabilla que mienta. Pero si Júpiter mandó al sueño que digese la mentira, por ventura no es igual inconveniente? Yo diré siempre con Ciceron: *Sed fingebat haec Homerus, et humana ad Deos transferebat; divina mallem ad nos* [«Pero fingía estas cosas Homero, y transfería a los dioses los atributos humanos; más quisiera yo que transfiriese a nosotros los divinos»] (pág. 130).

368 *Ilíada* XXIII 328. Comenta Goya y Muniain, pág. 130: «...corrigen un verso de Homero contra los que redarguyen de haber dicho absurdamente (de un palo seco) *dô cierto está podrido por la lluvia* [traducción de τὸ μὲν οὖ καταπύθεται ὄμβρῳ], defendiéndole con leer τὸ οὗ con acento agudo (y así significa *nó*, y no *dô* ó donde, como es el significado de οὗ con acento circunflejo)». Tal es la solución que da Aristóteles en Περὶ σοφιστικῶν ἐλέγχων 166b5-6: λύουσι γὰρ αὐτὸ τῇ προσῳδίᾳ, λέγοντες τὸ οὗ ὀξύτερον («solucionan esta dificultad por el acento, pronunciando οὗ más agudo»). Podría objetarse que la negación en οὐ καταπύθεται no podría llevar acento agudo. Pero Aristóteles no dice que los partidarios de la solución a que se refiere pusieran a οὐ tal acento, sino que pronunciaban esta palabra «más, aguda» [de lo que se pronunciaría οὗ] o, simplemente, «un tanto aguda», como le correspondería (aunque como proclítica no tenía acento) por el lugar que ocupaba en el verso al comienzo del cuarto pie. En las ediciones de la *Ilíada* ha prevalecido οὐ.

369 Frg. B 35, vv. 14-15 (Diels). Las últimas palabras de Empédocles tienen significado diverso según se separen; si ponemos coma después de ζωρά τε («y las puras»), tendremos el sentido: «y las cosas [ahora] puras estaban mezcladas antes»; pero si ponemos la coma después de πρίν «antes», el sentido será: «y las cosas que antes eran puras estaban [ahora] mezcladas». Eudoro de Sousa (pág. 251) piensa que el único sentido concorde con la doctrina de Empédocles se obtiene poniendo la coma entre πρίν y κέκρητο. Y lo mismo O. Gigon, que traduce: «und was rein gewesen war, mischte sich jetzt» («y lo que había sido puro, se mezcló ahora»). Else, por el

contrario, traduce: «and [became] unmixed, / [things] before mixed». Hardy se muestra cauto: «celles qui étaient pures auparavant se trouvaient mélangées», dejando al lector que ponga la coma a su arbitrio, antes o después de «auparavant». También en mi traducción puede ponerse la coma antes o después de «puras»; no conociendo bien la doctrina de Empédocles, cualquier decisión sería arriesgada. Las palabras de Aristóteles no dan pie para ella.

370 *Ilíada* X 251-252: παρῴχηκεν δὲ πλέω νύξ / τῶν δύο μοιράων, τριτάτη δ' ἔτι μοῖρα λέλειπται («la noche ha recorrido más / de las dos partes, pero todavía queda la tercera parte»). Un escolio del ms. *Venetus* 453 (B) ha conservado el problema, con la solución atribuida a Aristóteles; solución que Hardy califica de más pueril que el problema mismo. Éste era: si la noche ha recorrido más de dos terceras partes, ¿cómo puede decir Odiseo que todavía queda la tercera parte? En la solución atribuida a Aristóteles, la anfibología afecta más bien a τῶν δύο μοιράων, lo cual bastaría para dudar de que tal solución sea suya, pues en el texto de la *Poética* se dice expresamente que el sentido doble corresponde a πλείω. Por lo demás, un escolio del ms. *Venetus* 454 (A) señala el verso 253 como sospechoso, porque 1) el querer precisar con exactitud de astrónomo el tiempo ya pasado y el todavía disponible no es propio de Homero, y 2) tampoco lo es el uso del artículo en genitivo plural ante δύο, pues Homero dice οἱ δύο y τοὺς δύο, pero no τῶν δύο ni τοῖς δύο.

371 ¿Por qué la mezcla de vino y agua, aunque tenga tanta agua como vino, se llama vino y no agua, o por qué no se le da otro nombre que mencione o recuerde los dos componentes? Aristóteles explica tal designación por «la costumbre del lenguaje». La costumbre se debe sin duda a que en la mezcla persisten, aunque diluidos, el sabor y el color del vino, porque el agua no tiene de suyo tales accidentes.

372 *Ilíada* XXI 592. Y en XVIII 613, al describir las armas que Hefesto fabrica para Aquiles, el poeta menciona κνημῖδας ἑανοῦ κασσιτέροιο («grebas de maleable estaño»). En ambos casos «grebas de estaño», siendo las grebas de bronce, pues de estaño apenas ofrecerían resistencia. (Algunos, no sé con qué fundamento, han pensado que κασσίτερος designaba primitivamente, y también en Homero, no el estaño, sino una mezcla de plata y plomo de la que se fabricaban corazas, escudos y grebas.) Homero llama, pues, «estaño», en los pasajes citados, a lo que se suele llamar «bronce», es decir, la aleación de cobre y estaño; y lo llama así, según Aristóteles, por lo mismo que se llama «vino» a la mezcla de vino y agua. Sin embargo, en la citada aleación metálica domina con mucho el cobre (χαλκός: 75 % como mínimo).

Es curioso que, siendo tan antiguo el procedimiento de la aleación de cobre y estaño, su resultado no tuviera en griego nombre peculiar, pues se llama también χαλκός «cobre», como el elemento predominante, o χαλκὸς κεκραμένος «cobre mezclado». Tampoco en lat. *aes* significaba propiamente «bronce», sino «metal» o «mineral metalífero», aunque por extensión se aplicó especialmente a la aleación de cobre y estaño. La palabra «bronce» (al., fr., ingl. *bronze*) es tardía en las lenguas europeas; procede del it. *bronzo*, atestiguado en lat. medieval como *brundium*, de origen incierto, probablemente reducible a una designación del *cobre*, tanto

si se deriva del persa *biring* «cobre» como si se apoya en el lat. *aes Brundusi* «cobre de Brindis».

373 La palabra χαλκεύς «broncista» existía en griego cuando aún no se trabajaba el hierro. Por extensión se aplicó más tarde al «herrero».

374 Por lo mismo que se llama χαλκεύς «broncista» al que trabaja el hierro, se dice de Ganimedes «que escancia el vino a Zeus» (Διὶ οἰνοχοεύειν), aunque lo que escanciaba era néctar. En ambos casos «la costumbre del lenguaje» motivó la ampliación del significado de la palabra. (En *Ilíada* IV 2-3 leemos también: μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη / νέκταρ ἐῴνοχόει, «y en medio de ellos la augusta Hebe / escanciaba néctar»).

No hay razón para alterar el orden de los ejemplos que pone Aristóteles, como se ha hecho en ediciones modernas, pasando ὅθεν εἴρηται... οἶνον a la lín. 28, después de οἰνόν φασιν εἶναι, y ὅθεν πεποίηται... κασσιτέροιο a la lín. 30, después de ἐργαζομένους (así J. Hardy, que anota en el aparato crítico: «28-31 duorum exemplorum ὅθεν εἴρηται... ὅθεν πεποίηται in codd. locus permutatus est», y en su traducción E. Schlesinger y O. Gigon). Riccoboni mantiene el orden correcto, como también Heinsio. Y Bekker lo conserva igualmente. Este orden, además de ser el de los códices, es mucho más lógico: *Por la costumbre del lenguaje* se llama «vino» a la mezcla de vino y agua, y «broncistas» a los que trabajan el hierro. Pues bien —se razona implícitamente—, si se llama «vino» a la mezcla de vino y agua, no debe extrañarnos que Homero llame «estaño» a la mezcla (aleación) de estaño y cobre; y si llamamos «broncistas» a los que trabajan el hierro, no debe sorprendernos que el poeta diga de Ganimedes que «escancia vino» cuando escancia néctar. El primer ejemplo se basa en la paridad de dos mezclas; el segundo, en la de dos actividades. En ambos se produce una especie de metáfora o traslación, desde lo que ya es costumbre del lenguaje: llamar «vino» a la mezcla de vino y agua, y «broncista» al que trabaja el hierro, a casos similares: llamar «estaño» a la mezcla de estaño y cobre, y «escanciador de vino» al que escancia néctar.

375 El pasaje homérico se halla en *Ilíada* XX 272. La pesada lanza de Eneas perfora dos de las cinco capas con que Hefesto había hecho el escudo de Aquiles, «pues cinco capas había juntado el [dios] coio: dos de bronce; dos, en el interior, de estaño, y una de oro» (vv. 270-272); «en ésta, pues, se detuvo la broncínea lanza». Parece contradictorio que, tal como estaba constituido el escudo, la lanza atravesara dos capas y se detuviera en la de oro. Había, primero, dos capas de bronce; luego, en el interior, dos de estaño, y, finalmente, una de oro. Sin duda en la enumeración se toma como punto de partida la parte cóncava del escudo, pues parece lógico que la capa de oro estuviese del lado más visible. En tal caso, la lanza, que ha perforado dos capas, se detiene en la tercera, que es la segunda de las dos de estaño. Y si, para evitar la contradicción, se dice que la capa de oro estaba en la parte cóncava, y las dos de bronce, en la convexa, como las dos de estaño están «en el interior», entre el bronce y el oro, resultará que la lanza, al perforar las dos de bronce, se detiene en la primera de estaño. ¿Cómo puede Homero decir que se detiene en la de oro?

La solución que daban los antiguos, tal como se conserva en los escolios de los *Veneti* A y B, es la siguiente: la lámina de oro ha amortiguado el ímpetu de la lanza, de modo que ni siquiera puede ya atravesar la segunda capa de estaño, a pesar de ser éste el metal más blando de los que componían el escudo. La detención de la lanza se debe, por tanto, a la lámina de oro. Hardy observa que esta solución, que recuerda la casuística moral del célebre jesuita vallisoletano Escobar y Mendoza, afecta más a ἔσχετο que a τῇ. Goya y Muniain aduce otra, ingeniosa, pero también inconsistente: «Zoilo [el objetante contra Homero] debia considerar, que ἔλασσε aquí no significa *pasar*, sino *abollar*: y así la lanza dobló las dos láminas, la de oro, y la primera de estaño, pero ninguna pasó; porque la embotó la de oro, y luego resurtiéron las dos vueltas á su estado por la virtud elástica». El texto: δύω μὲν ἔλασσε διὰ πτύχας («pasó a través de dos láminas») no permite tal interpretación.

Ya Aristarco atetizó los cuatro versos 269-272, basándose en que el escudo fabricado por Hefesto debía ser totalmente invulnerable, y cuando el verso 268 reaparece en el canto XXI, en un contexto muy semejante a éste, no lleva ninguna añadidura.

376 Quizá el mismo que Platón menciona en *Ion* 530d, al lado de Metrodoro de Lámpsaco y Estesímbroto de Taso, como gran conocedor de Homero.

377 Icario, según *Odisea* I 329, se llamaba el padre de Penélope (κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια), abuelo, por tanto, de Telémaco. El error parece estar en suponer que el padre de Penélope tenía que ser lacedemonio. Partiendo de este supuesto, algunos críticos de Homero consideraban absurdo que el hijo de Odiseo, al ir a Lacedemonia, no fuese a casa de su abuelo.

378 Cf. *supra*, 60a27.

379 «Bien sabido es —comenta Goya y Muniain— que Zeuxis á instancia de los Crotoniates pintó á Helena mas bella de lo que puede ser naturalmente una muger: y que para esto se propuso por dechado á cinco doncellas hermosísimas, tomando de cada una la belleza en que mas resplandecia; porque *non putavit, omnia, quae quaereret ad venustatem, in uno corpore reperire se posse; ideo quod nihil simplici in genere omni ex parte perfectum natura expolivit* ["no creyó que pudiera hallar en un solo cuerpo todo lo que buscaba para la hermosura, ya que la naturaleza no formó en un único género nada totalmente perfecto"]. Cic. de inv. Lib. 2. Capítulo primero» (pág. 131).

380 Sólo si se dan estas condiciones, es decir, si el poeta afirma lo mismo que ha negado o niega lo mismo que ha afirmado, y lo afirma o niega en orden a lo mismo y en el mismo sentido en que lo ha negado o afirmado, puede concluirse que hay contradicción del poeta consigo mismo o con lo que puede pensar un hombre sensato. Sólo entonces será justo reprocharle su contradicción.

381 La intervención de Egeo en favor de Medea, en la tragedia de Eurípides conocida por el nombre de la protagonista (versos 663 ss.), le parece a Aristóteles un ejemplo injustificado de recurso a lo irracional. «Egeo que era Rey de Atenas, viene á Corinto á visitar á su amigo Jason nuevo

esposo de Creusa hija del Rey Creonte; y creyendo neciamente á las palabras de Medéa, con quien no tenia obligacion ninguna, le promete asegurarla, para que sin miedo cometa el horrible atentado de quemar con hechizos á Creusa» (Goya y Muniain, pág. 131).

Según O. Gigon, pág. 80, se trataría de la obra perdida de Eurípides titulada *Egeo*, que era una especie de continuación de *Medea*. Ésta, después de haber dado muerte a sus hijos y huido de Corinto, se casa con Egeo, rey de Atenas, ya entrado en años, y quiere eliminar a Teseo, el hijo que Egeo había tenido en su primer matrimonio. Descubre el padre la intriga en el último momento y expulsa a Medea. No sabemos si Aristóteles se refiere a toda la obra o a una escena en concreto.

382 Cf. *supra*, 54a29 y nota 215.

383 «1.ª Si el poëta ha usado *lo imposible*, se responderá, que de aqui han resultado muchos primores, que compensan el defecto. 2.ª Si ha tenido mala elección por ignorancia, o por otra causa, se responderá, que esta falta es del hombre, y no de la poësía, y que la cosa está perfectamente pintada. 3.ª Si se han pintado las cosas de otra manera, que lo que ellas son, se dirá, que las ha pintado como debian ser. 4.ª Si no se han pintado ni como son, ni como debian ser, se responderá, que se han pintado como se dice que son, segun fama y comun opinion. 5.ª Si se han pintado de un modo contrario a la fama y comun opinion, se responderá, que se han pintado según la verdad del hecho. 6.ª Si se han pintado de un modo poco conveniente, se dirá, que las circunstancias del tiempo, del lugar, de las personas, &c. lo requerían asi. Estos son los seis lugares comunes de donde se sacan las soluciones de las cosas. Hay otros seis igualmente aprobados para las expresiones. 1.º Diciendo, que es una palabra extraña γλώττα [*sic*]. 2.º Por la metáfora. 3.º Por el tono de la voz o el acento. 4.º Por la puntuacion. 5.º Por el sentido doble de una palabra, lo que no es defecto del pensamiento. 6.º Por el enlace con las palabras antecedentes o subseqüentes. Todo lo que no se puede justificar por alguna de estas razones es defectuoso, y se ha de abandonar a la crítica» (Batteux, trad. de Flórez Canseco, págs. 230-231).

Capítulo 26

384 Es decir, la tragedia, que no narra como la epopeya, sino que todo lo que dice lo pone ante los ojos de los espectadores mediante la imitación de los personajes de la fábula por los actores. Ésta parece ser la tesis de Platón en *República* III 397-398 y *Leyes* II 658d-e.

385 «El Disco era una rodaja grande que los mozos Griegos jugando arrojaban al ayre á qual podia mas; y el que la tiraba mas léjos, ese ganaba. El Flautero, pues, estravagante al tocar la tal tonada del Disco, se contorneaba ó cantoneaba para remedar los bamboleos del disco y de los que lo arrojaban: y quando tocaba la Escíla, cogia del brazo al que guiaba la danza, como á quien tenia mas cerca, en ademan de querer tragárselo, á la manera que la Escíla en Homero arrebata los marineros de la nave, y en un instante por diversas bocas se los engulle» (Goya y Muniain, pág. 132).

El mito de Escila fue tratado con frecuencia por los poetas, pero no consta que alguna vez le dedicaran una tragedia. La *Escila* a que se refiere

Aristóteles en 54a31, al hablar de «la lamentación de Odiseo», y en este pasaje, censurando la gesticulación excesiva de los malos flautistas, formaba parte de la corona de ditirambos titulada *Odisea*, compuesta por Timoteo de Mileto. El flautista representaba en esta obra a Escila, y tiraba de las vestiduras de Odiseo, representado por el corifeo, aludiendo así al peligro que el héroe había corrido, según la narración homérica, al pasar frente al antro del monstruo marino (cf. Joh. Schmidt, *Paulys R. E. d. Cl. A. W.*, 2. Reihe, 5. Halbband, 650).

386 Minisco, actor trágico, natural de Cálcide, en Eubea; contemporáneo de Esquilo, que lo utilizó como deuteragonista o segundo actor.

387 Calípides fue un actor célebre, sumamente vanidoso, contemporáneo de Alcibíades, Agesilao y Jenofonte. Éste, en *Simposio* III 11, dice que Calípides presumía de ser capaz de hacer llorar a muchos. Plutarco, *Vida de Agesilao* 21, refiere que el espartano trató al actor de bufón. Aristóteles parece hacer suya la opinión de Minisco sobre Calípides, al ponerle luego, 62a9, al mismo nivel de los malos actores de su propio tiempo.

388 Del actor Píndaro sólo sabemos lo que aquí se dice.

389 «Éstos» = Calípides y Píndaro; «aquéllos» = los actores antiguos, señaladamente Minisco. Aristóteles está exponiendo, sin nombrar a Platón, la tesis sostenida por éste en varios lugares, especialmente en el ya citado de *Leyes* 658d, donde se considera a la tragedia como apropiada para dar gusto «a mujeres instruidas y a muchachos jóvenes y quizá a la multitud», pero no a hombres maduros y superiores al nivel común.

390 Ni de este Sosístrato ni de Mnasíteo de Opunte tenemos más noticia que la de Aristóteles. Parece que ambos habían ya muerto cuando se escribió la *Poética*, a juzgar por el tiempo de ἐποίει «hacía».

391 Cf. *supra*, 50b18 y 53b4-6.

392 Cf. *supra*, 49b18-19.

393 El «metro» propio de la epopeya es el «heroico», es decir, el hexámetro (cf. *supra*, 59b31 ss.), que es «el más reposado y amplio de los metros» (*ibid.*). Según lo expuesto allí y aquí por Aristóteles, una epopeya debe tener unidad de acción, pero no debe incluir una sola acción, porque, si ésta se expone brevemente, en pocos o relativamente pocos hexámetros, parecerá manca; y, si se le quiere dar la amplitud que parece pedir el verso utilizado, habrá que alargarla artificialmente, con lo cual parecerá diluida y aguada. La *Ilíada* y la *Odisea*, modelos en su género, alcanzan la amplitud debida gracias a los episodios, que son acciones distintas de la principal, pero subordinadas a ella.

394 Parece seguro que la *Poética* es obra incompleta. Sin duda seguiría al texto que aquí termina un libro II, en que Aristóteles trataría de la comedia y de la poesía yámbica. Al fin del códice de Eton que contiene la trad. lat. de Guillermo de Moerbeke y parece haber sido escrito hacia el a. 1300, se lee: *primus aristotilis de arte poetica liber explicit*; y en el Catálogo de las obras de Aristóteles en Dióg. Laercio V 24 (83), Πραγματεία τέχνης ποιητικῆς α′ β′ (v. P. Moraux, *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*, pág. 25); finalmente, en la *vita Hesychiana* (75), τέχνης ποιητικῆς β̄.

«Este modo de concluir —observa Goya y Muniain, pág. 133— está denotando lo que tantas veces se ha dicho, que no tenemos completa la Poética de Aristóteles: porque si fuera este el último capítulo, haria, como suele, un epílogo general de todo lo contenido en el discurso de la obra; y no solo de los últimos puntos inmediatos. Lo cierto es, que no vemos aquí cumplida la palabra que nos dió arriba, de tratar particularmente de la Comedia: y que la hubiese cumplido, consta del Lib. 3. de su Retórica, obra acabadísima, donde dice: περὶ δὲ τῶν γελοίων... εἴρηται πόσα εἴδη γελοίου [*sic*] ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς: Este asunto de las *cosas que hacen reir* pertenece á la Comedia; y apénas hallamos una definicion diminuta de lo risible ó gracioso en la que dió de la Comedia: siendo así que aquí supone haber tratado de todas las especies de graciosidades ridículas muy de propósito *en los Libros de la Poética*; y por eso se remite á ellos, escusándose de hablar en lo tocante á la Retórica, por haberlas esplicado antes difusamente. Donde también se ha de notar, que los llama *Libros*, y ahora no existe sino uno, y ese muy breve, y al parecer interpolado y truncado, y por la misma causa muy dificil de entenderlo en muchos pasages. Tampoco es creible que no hablase aparte de la Ditirámbica y Mímica, ó *Nómica* (como muchos entienden y llaman esta especie diversa de las otras) muy celebradas en su tiempo, un Autor tan diligente, que no se desdeña de tocar tantas menudencias de la Poesía, hasta las letras y sílabas de que se componen los versos. Con todo eso nos deja en una ignorancia total de lo que fuéron estas artes: y solo sabemos que pudieron dar ocasion, la primera á la formacion de la Tragedia; y la segunda a la Comedia. Pues de la Poesía Lírica, parte tan principal, no dice una palabra, sino es que sea lo que insinúa como depaso acerca de los himnos y alabanzas en verso de las personas ilustres, divinas ó heroycas, que pudiéron dar motivo á poemas mas estensos».

APÉNDICES

APÉNDICE I

TEXTOS DE ARISTÓTELES O DE SUS COMENTARISTAS SOBRE LA COMPASIÓN, EL TEMOR Y LA CATARSIS

Ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ καὶ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ κἂν αὐτὸς προσδοκήσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινά, καὶ τοῦτο, ὅταν πλησίον φαίνηται· δῆλον γὰρ ὅτι ἀνάγκη τὸν μέλλοντα ἐλεήσειν ὑπάρχειν τοιοῦτον οἷον οἴεσθαι παθεῖν ἄν τι κακὸν ἢ αὐτὸν ἢ τῶν αὐτοῦ τινά, καὶ τοιοῦτο κακόν οἷον εἴρηται ἐν τῷ ὅρῳ ἢ ὅμοιον ἢ παραπλήσιον.

Διὸ οὔτε οἱ παντελῶς ἀπολωλότες ἐλεοῦσιν (οὐδὲν γὰρ ἂν ἔτι παθεῖν οἴονται· πεπόνθασι γάρ) οὔτε οἱ ὑπερευδαιμονεῖν οἰόμενοι, ἀλλ' ὕβρίζουσιν· εἰ γὰρ ἅπαντα οἴονται ὑπάρχειν τἀγαθά, δῆλον ὅτι καὶ τὸ μὴ ἐνδέχεσθαι παθεῖν μηδὲν κακόν· καὶ γὰρ τοῦτο τῶν ἀγαθῶν.

Εἰσὶ δὲ τοιοῦτοι οἷοι νομίζειν παθεῖν ἂν οἵ τε πεπονθότες ἤδη καὶ διαπεφευγότες, καὶ οἱ πρεσβύτεροι καὶ διὰ τὸ φρονεῖν καὶ δι' ἐμπειρίαν, καὶ οἱ ἀσθενεῖς, καὶ οἱ δειλότεροι μᾶλλον, καὶ οἱ πεπαιδευμένοι· εὐλόγιστοι γάρ. καὶ οἷς ὑπάρχουσι γονεῖς ἢ τέκνα ἢ γυναῖκες· αὐτοῦ τε γὰρ ταῦτα, καὶ οἷα παθεῖν τὰ εἰρημένα. καὶ οἱ μήτε ἐν ἀνδρίας πάθει ὄντες, οἷον ἐν ὀργῇ ἢ θάρρει (ἀλόγιστα γὰρ τοῦ ἐσομένου ταῦτα) μήτ' ἐν ὑβριστικῇ διαθέσει (καὶ γὰρ οὗτοι ἀλόγιστοι τοῦ πείσεσθαί τι), ἀλλ' οἱ μεταξὺ τούτων. μήτ' αὖ φοβούμενοι σφόδρα· οὐ γὰρ ἐλεοῦσιν οἱ ἐκπεπληγμένοι διὰ τὸ εἶναι πρὸς τῷ οἰκείῳ πάθει.

Κἂν οἴωνταί τινας εἶναι ἐπιεικεῖς· ὁ γὰρ μηδένα οἰόμενος πάντας οἰήσεται

Sea, pues, la compasión cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal que también uno cree poder padecer o que lo puede padecer alguno de los suyos, y esto, cuando se muestre cercano. Pues evidentemente es necesario que quien ha de compadecer se halle en tal situación que piense que puede sufrir algún mal o él o alguno de los suyos, y un mal tal como se ha dicho en la definición o semejante o aproximado.

Por eso no sienten compasión ni los totalmente perdidos (creen, en efecto, que ya no les queda nada que padecer, pues ya lo han padecido) ni los que se creen sumamente dichosos, los cuales más bien se muestran insolentes; pues si creen tener a su disposición todos los bienes, es evidente que también el no poder sufrir ningún mal; pues también éste es uno de los bienes.

En cambio, son tales como para pensar que pueden padecer quienes ya han padecido pero se han puesto a salvo, y los de edad avanzada, tanto por prudencia como por experiencia, y los débiles, y más los temerosos, y los instruidos, pues son muy reflexivos. Y los que tienen padres o hijos o mujeres; pues éstos son suyos, y capaces de padecer los males dichos. Y los que ni están en una pasión valerosa, como la ira o la audacia (pues estos sentimientos no miran al futuro), ni en una disposición insolente (pues también éstos olvidan que pueden sufrir algún mal), sino los que se hallan en posición intermedia. Ni tampoco los muy atemorizados; pues no sienten compasión los aterrados, por estar atentos al sufrimiento propio.

Y si creen que algunos son buenos; pues quien no cree que lo sea nadie,

1386ª ἀξίους εἶναι κακοῦ. καὶ ὅλως δὴ ὅταν ἔχῃ οὕτως ὥστ' ἀναμνησθῆναι τοιαῦτα συμβεβηκότα ἢ αὐτῷ ἢ τῶν αὑτοῦ, ἢ ἐλπίσαι γενέσθαι ἢ αὐτῷ ἢ τῶν αὐτοῦ.

Ὡς μὲν οὖν ἔχοντες ἐλεοῦσιν, εἴρηται, ἃ δ' ἐλεοῦσιν, ἐκ τοῦ ὁρισμοῦ δῆλον· ὅσα τε γὰρ τῶν λυπηρῶν καὶ ὀδυνηρῶν φθαρτικά, πάντα ἐλεεινά, καὶ ὅσα ἀναιρετικά, καὶ ὅσων ἡ τύχη αἰτία κακῶν μέγεθος ἐχόντων.

Ἔστι δ' ὀδυνηρὰ μὲν καὶ φθαρτικὰ θάνατοι καὶ αἰκίαι σωμάτων καὶ κακώσεις καὶ γῆρας καὶ νόσοι καὶ τροφῆς ἔνδεια, ὧν δ' ἡ τύχη αἰτία κακῶν, ἀφιλία, ὀλιγοφιλία (διὸ καὶ τὸ διεσπᾶσθαι ἀπὸ τῶν φίλων καὶ συνήθων ἐλεεινόν), αἶσχος, ἀσθένεια, ἀναπηρία. καὶ τὸ ὅθεν προσῆκεν ἀγαθόν τι πρᾶξαι, κακόν τι συμβῆναι. καὶ τὸ πολλάκις τοιοῦτον. καὶ τὸ πεπονθότος γενέσθαι τι ἀγαθόν, οἷον Διοπείθει τὰ παρὰ βασιλέως τεθνεῶτι κατεπέμφθη. καὶ τὸ ἢ μηδὲν γεγενῆσθαι ἀγαθόν, ἢ γενομένων μὴ εἶναι ἀπόλαυσιν.

Ἐφ' οἷς μὲν οὖν ἐλεοῦσι, ταῦτα καὶ τὰ τοιαῦτά ἐστιν· ἐλεοῦσι δὲ τούς τε γνωρίμους, ἐὰν μὴ σφόδρα ἐγγὺς ὦσιν οἰκειότητι· περὶ δὲ τούτους ὥσπερ περὶ αὐτοὺς μέλλοντας ἔχουσιν. διὸ καὶ Ἄμασις ἐπὶ μὲν τῷ ὑιεῖ ἀγομένῳ ἐπὶ τὸ ἀποθανεῖν οὐκ ἐδάκρυσεν, ὡς φασίν, ἐπὶ δὲ τῷ φίλῳ προσαιτοῦντι· τοῦτο μὲν γὰρ ἐλεεινόν, ἐκεῖνο δὲ δεινόν· τὸ γὰρ δεινὸν ἕτερον τοῦ ἐλεεινοῦ καὶ ἐκκρουστικὸν τοῦ ἐλέου καὶ πολλάκις τῷ ἐναντίῳ χρήσιμον. ἔτι ἐλεοῦσιν ἐγγὺς αὐτοῖς τοῦ δεινοῦ ὄντος. καὶ τοὺς ὁμοίους ἐλεοῦσι κατὰ ἡλικίας, κατὰ ἦθη, κατὰ ἕξεις, κατὰ ἀξιώματα, κατὰ γένη· ἐν πᾶσι γὰρ τούτοις μᾶλλον φαίνεται καὶ αὐτῷ ἂν ὑπάρξαι· ὅλως γὰρ καὶ ἐνταῦθα δεῖ λαβεῖν, ὅτι ὅσα ἐφ' αὐτῶν φοβοῦνται, ταῦτα ἐπ' ἄλλων γιγνόμενα ἐλεοῦσιν.

Ἐπεὶ δ' ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη ἐλεεινά ἐστι, τὰ δὲ μυριοστὸν ἔτος γε-

creerá que todos son merecedores de mal. Y, en general, cuando 1386ª uno se halla en tal situación que puede acordarse de que tales desgracias le han ocurrido a él o a alguno de los suyos, o temer que le sucedan a él o a alguno de los suyos.

Queda, pues, dicho en qué situaciones se siente compasión. Qué cosas se compadecen, se ve por la definición. En efecto, de las cosas tristes y 5 dolorosas, cuantas son destructivas, todas mueven a compasión, y cuantas pueden causar ruina, y todos los grandes males que dependen de la fortuna.

Son cosas dolorosas y destructivas las muertes, las heridas, los daños corporales, la vejez, las enfermedades, la falta de alimento, y los males causados por la fortuna, la carencia o la escasez de amigos (por eso también ser arrancado 10 de sus amigos y allegados mueve a compasión), la fealdad, la endeblez, la mutilación. Y que, de donde correspondía obtener un bien, resulte un mal. Y que esto se repita mucho. Y que le llegue a uno un bien cuando es ya irremediable su sufrimiento, por ejemplo cuando a Diopites le llegaron, después de muerto, los presentes del rey. Y que o no le suceda a uno nada bueno, o 15 que, una vez sucedido, no pueda disfrutarlo.

Así, pues, las cosas por las que uno se compadece son éstas y otras semejantes. Se compadece a los conocidos si su familiaridad no es demasiado estrecha; en cuanto a éstos, es como si uno mismo estuviera en su caso. Por eso no lloró Amasis, según dicen, por el hijo que era conducido a la muerte, mas sí por el amigo que pedía limos- 20 na; esto, en efecto, era lastimoso; aquello, en cambio, terrible; pues lo terrible es distinto de lo lastimoso y excluye la compasión, y muchas veces sirve para lo contrario. También se siente compasión cuando lo terrible está cerca de uno. Y se compadece a los semejantes por la edad, por las costumbres, por la manera de ser, por las dignidades, por el linaje. En todos éstos, efectiva- 25 mente, se pone más de manifiesto que también a uno mismo puede sucederle. Pues, en general, se debe también admitir aquí que todo lo que uno teme para sí lo compadece al sucederle a otros.

Y, puesto que los sufrimientos próximos mueven a compa-

νόμενα ἢ ἐσόμενα οὔτ' ἐλπίζοντες οὔτε μεμνημένοι ἢ ὅλως οὐκ ἐλεοῦσιν ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆτι καὶ ὅλως τῇ ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι· ἐγγὺς γὰρ ποιοῦσι φαίνεσθαι τὸ κακὸν πρὸ ὀμμάτων ποιοῦντες, ἢ ὡς μέλλον ἢ ὡς γεγονός. καὶ τὰ γεγονότα ἄρτι ἢ μέλλοντα διὰ ταχέων ἐλεεινότερα διὰ τὸ αὐτό, καὶ τὰ σημεῖα καὶ τὰς πράξεις, οἷον ἐσθῆτάς τε τῶν πεπονθότων καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ λόγους καὶ ὅσα ἄλλα τῶν ἐν τῷ πάθει ὄντων, οἷον ἤδη τελευτώντων. καὶ μάλιστα τὸ σπουδαίους εἶναι ἐν τοῖς τοιούτοις καιροῖς ὄντας ἐλεεινόν· ἅπαντα γὰρ ταῦτα διὰ τὸ ἐγγὺς φαίνεσθαι μᾶλλον ποιεῖ τὸν ἔλεον, καὶ ὡς ἀναξίου ὄντος καὶ ἐν ὀφθαλμοῖς φαινομένου τοῦ πάθους.

Ῥητορικῆς Β. 5, 1382a21-1383a12

Ἔστω δὴ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ· οὐ γὰρ πάντα τὰ κακὰ φοβοῦνται, οἷον εἰ ἔσται ἄδικος ἢ βραδύς, ἀλλ' ὅσα λύπας μεγάλας ἢ φθορὰς δύναται, καὶ ταῦτ' ἐὰν μὴ πόρρω ἀλλὰ σύνεγγυς φαίνηται ὥστε μέλλειν. τὰ γὰρ πόρρω σφόδρα οὐ φοβοῦνται· ἴσασι γὰρ πάντες ὅτι ἀποθανοῦνται, ἀλλ' ὅτι οὐκ ἐγγύς, οὐδὲν φροντίζουσιν.

Εἰ δὴ ὁ φόβος τοῦτ' ἐστίν, ἀνάγκη τὰ τοιαῦτα φοβερὰ εἶναι ὅσα φαίνεται δύναμιν ἔχειν μεγάλην τοῦ φθείρειν ἢ βλάπτειν βλάβας εἰς λύπην μεγάλην συντεινούσας. διὸ καὶ τὰ σημεῖα τῶν τοιούτων φοβερά· ἐγγὺς γάρ φαίνεται τὸ φοβερόν· τοῦτο γάρ ἐστι κίνδυνος, φοβεροῦ πλησιασμός. τοιαῦτα δὲ ἔχθρα τε καὶ ὀργὴ δυναμένων ποιεῖν τι· δῆλον γὰρ ὅτι βούλονται, ὥστε ἐγγύς εἰσι τοῦ ποιεῖν. καὶ ἀδικία δύναμιν ἔχουσα· τῷ προαιρεῖσθαι γὰρ ὁ ἄδικος ἄδικος. καὶ ἀρετὴ βριζομένη δύναμιν ἔχουσα· δῆλον γὰρ ὅτι προαιρεῖται

sión, mientras que los alejados diez mil años en el pasado o en el futuro, por no temerlos ni recordarlos, o no mueven a compasión en absoluto o no con igual fuerza, necesariamente los que se ayudan con gestos, con la voz, con el vestido y, en general, con la representación, despiertan más la compasión. Hacen, en efecto, que el mal se muestre próximo poniéndolo ante los ojos, o como inminente o como acaecido. Y lo que ha sucedido recientemente o va a suceder muy pronto excita más la compasión por eso mismo. Y las señales y las acciones, por ejemplo las vestiduras de los que han padecido y demás cosas semejantes, y las palabras y cuanto manifiestan los que padecen, por ejemplo los que están a punto de morir. Y sobre todo mueve a compasión que sean esforzados estando en tales situaciones, pues todas estas cosas, por mostrarse próximas, acrecientan la compasión, y cuando nos parece que el sufrimiento es inmerecido y lo vemos con nuestros ojos.

Retórica B. 5, 1382a21-1383-a12

Sea, pues, el temor cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males, por ejemplo que uno vaya a ser injusto o tardo, sino los que pueden causar grandes penas o destrucciones, y éstos, cuando no parecen lejanos, sino tan próximos como si estuvieran a punto de suceder. Pues no se teme lo muy lejano; todos, en efecto, saben que han de morir, pero, como no está próximo, no se preocupan.

Pues bien, si el temor es esto, necesariamente será temible todo lo que parezca tener gran poder para destruir o causar daños capaces de producir gran pena. Por eso también son temibles las señales de tales causas; pues [entonces] lo temible parece próximo; esto, efectivamente, es el peligro: la proximidad de lo temible. Y son tales el odio y la ira de quienes pueden hacer daño; pues su voluntad es evidente, de suerte que están próximos a hacerlo. Y la injusticia dotada de poder; pues el injusto es injusto voluntariamente. Y el valor ultrajado, cuando tiene poder; pues es evidente que, cuando es ultrajado, se pro-

μέν, ὅταν ὑβρίζηται, ἀεί, δύναται δὲ νῦν. καὶ φόβος τῶν δυναμένων τι ποιῆσαι· ἐν παρασκευῇ γὰρ ἀνάγκη εἶναι καὶ τὸν τοιοῦτον. ἐπεὶ δ' οἱ πολλοὶ χείρους καὶ ἥττους τοῦ κερδαίνειν καὶ δειλοὶ ἐν τοῖς κινδύνοις, φοβερὸν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τὸ ἐπ' ἄλλῳ αὐτὸν εἶναι, ὥστε οἱ συνειδότες πεποιηκότι τι δεινὸν φοβεροὶ ἢ κατειπεῖν ἢ ἐγκαταλιπεῖν. καὶ οἱ δυνάμενοι ἀδικεῖν τοῖς δυναμένοις ἀδικεῖσθαι· ὡς γὰρ ἐπὶ τὸ πολὺ ἀδικοῦσιν οἱ ἄνθρωποι, ὅταν δύνωνται. καὶ οἱ ἠδικημένοι ἢ νομίζοντες ἀδικεῖσθαι· ἀεὶ γὰρ τηροῦσι καιρόν. καὶ οἱ ἠδικηκότες, ἐὰν δύναμιν ἔχωσι, φοβεροί, δεδιότες τὸ ἀντιπαθεῖν· ὑπέκειτο γὰρ τὸ τοιοῦτο φοβερόν. καὶ οἱ τῶν αὐτῶν ἀνταγωνισταί, ὅσα μὴ ἐνδέχεται ἅμα ὑπάρχειν ἀμφοῖν· ἀεὶ γὰρ πολεμοῦσι πρὸς τοὺς τοιούτους. καὶ οἱ τοῖς κρείττοσιν αὐτῶν φοβεροί· μᾶλλον γὰρ ἂν δύναιντο βλάπτειν αὐτούς, εἰ καὶ τοὺς κρείττους. καὶ οὓς φοβοῦνται οἱ κρείττους αὐτῶν διὰ ταὐτό. καὶ οἱ τοὺς κρείττους αὐτῶν ἀνῃρηκότες. καὶ οἱ τοῖς ἥττοσιν αὐτῶν ἐπιτιθέμενοι· ἢ γὰρ ἤδη φοβεροὶ ἢ αὐξηθέντες. καὶ τῶν ἠδικημένων καὶ ἐχθρῶν ἢ ἀντιπάλων οὐχ οἱ ὀξύθυμοι καὶ παρρησιαστικοί, ἀλλ' οἱ πράοι καὶ εἴρωνες καὶ πανοῦργοι· ἄδηλοι γὰρ εἰ ἐγγύς, ὥστ' οὐδέποτε φανεροὶ ὅτι πόρρω. πάντα δὲ τὰ φοβερὰ φοβερώτερα, ὅσα, ἂν ἁμάρτωσιν, ἐπανορθώσασθαι μὴ ἐνδέχεται, ἀλλ' ἢ ὅλως ἀδύνατα, ἢ μὴ ἐφ' ἑαυτοῖς ἀλλ' ἐπὶ τοῖς ἐναντίοις. καὶ ὧν βοήθειαι μή εἰσιν ἢ μὴ ῥᾴδιαι. ὡς δ' ἁπλῶς εἰπεῖν, φοβερά ἐστιν ὅσα ἐφ' ἑτέρων γιγνόμενα ἢ μέλλοντα ἐλεεινά ἐστιν.

Τὰ μὲν οὖν φοβερά, καὶ ἃ φοβοῦνται, σχεδὸν ὡς εἰπεῖν τὰ μέγιστα ταῦτ' ἐστίν· ὡς δὲ διακείμενοι αὐτοὶ φοβοῦνται, νῦν λέγωμεν. εἰ δή ἐστιν ὁ φόβος μετὰ προσδοκίας τοῦ πείσεσθαί τι φθαρτικὸν

pone siempre [vengarse], y ahora puede [hacerlo]. Y el temor en quienes pueden hacer daño; pues necesariamente estarán también éstos en disposición de hacerlo. Y, puesto que la mayoría de los hombres son más bien malos y esclavos del lucro y cobardes en los peligros, es temible casi siempre estar a merced de otro, de suerte que los cómplices de quien ha cometido un delito son temibles para él porque pueden o denunciarlo o dejarlo abandonado. Y los que pueden cometer injusticia, para los que pueden sufrirla; pues generalmente los hombres cometen injusticia cuando pueden. Y los que han sufrido injusticia o piensan que la están sufriendo; pues siempre aguardan la ocasión. Y los que han cometido injusticia, si tienen poder, son temibles, por miedo a recibir su merecido; habíamos admitido, en efecto, que tal situación es temible. Y los que luchan por las mismas cosas, cuando no es posible que las tengan ambos simultáneamente; pues guerrean siempre contra sus rivales. Y los temibles para quienes son más fuertes que nosotros; pues fácilmente podrán hacernos daño a nosotros, si pueden hacérselo incluso a otros más fuertes. Y los temidos por quienes son más fuertes que nosotros, por esto mismo. Y los que han suprimido a otros más fuertes que nosotros. Y los que atacan a quienes son más débiles que nosotros; pues o son temibles ya, o para cuando acrecienten sus fuerzas. Y, entre los agraviados o enemigos o rivales, no los irascibles y sinceros, sino los mansos, disimulados y astutos; pues no se nota si están a punto de atacar, de suerte que tampoco es nunca claro que estén lejos de hacerlo. Y todo lo temible es más temible si, cuando se ha hecho mal, no admite rectificación, sino que o es totalmente imposible o no depende de uno mismo sino de los contrarios. Y aquello en que no hay ayudas o no son fáciles. En suma, es temible todo aquello que, al sucederles o amenazar a otros, mueve a compasión.

Así, pues, las cosas temibles y temidas, las principales, por decirlo así, son más o menos las mencionadas. Digamos ahora en qué disposición se hallan los que temen. Si el temor, en efecto, va unido a la idea de que

πάθος, φανερὸν ὅτι οὐδεὶς φοβεῖται τῶν οἰομένων μηδὲν ἂν παθεῖν, οὐδὲ ταῦτα ἃ μὴ οἴονται παθεῖν, οὐδὲ τούτους ὑφ' ὧν μὴ οἴονται, οὐδὲ τότε ὅτε μὴ οἴονται.

Ἀνάγκη τοίνυν φοβεῖσθαι τοὺς οἰομένους τι παθεῖν ἄν, καὶ τοὺς ὑπὸ τούτων καὶ ταῦτα καὶ τότε.

Οὐκ οἴονται δὲ παθεῖν ἂν οὔτε οἱ ἐν εὐτυχίαις μεγάλαις ὄντες καὶ δοκοῦντες, διὸ ὑβρισταὶ καὶ ὀλίγωροι καὶ θρασεῖς (ποιεῖ δὲ τοιούτους πλοῦτος, ἰσχύς, πολυφιλία, δύναμις), οὔτε οἱ ἤδη πεπονθέναι πάντα νομίζοντες τὰ δεινὰ καὶ ἀπεψυγμένοι πρὸς τὸ μέλλον, ὥσπερ οἱ ἀποτυμπανιζόμενοι ἤδη· ἀλλὰ δεῖ τινὰ ἐλπίδα ὑπεῖναι σωτηρίας, περὶ οὗ ἀγωνιῶσιν. σημεῖον δέ· ὁ γὰρ φόβος βουλευτικοὺς ποιεῖ, καίτοι οὐδεὶς βουλεύεται περὶ τῶν ἀνελπίστων. ὥστε δεῖ τοιούτους παρασκευάζειν, ὅταν ᾖ βέλτιον τὸ φοβεῖσθαι αὐτούς, ὅτι τοιοῦτοί εἰσιν οἷοι παθεῖν· καὶ γὰρ ἄλλοι μείζους ἔπαθον· καὶ τοὺς ὁμοίους δεικνύναι πάσχοντας ἢ πεπονθότας, καὶ ὑπὸ τοιούτων ὑφ' ὧν οὐκ ᾤοντο, καὶ ταῦτα καὶ τότε ὅτε οὐκ ᾤοντο.

Πολιτικῶν Θ. 7, 1341b32-1342a16

Ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαιροῦσί τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἠθικὰ τὰ δὲ πρακτικὰ τὰ δ' ἐνθουσιαστικὰ τιθέντες, καὶ τῶν ἁρμονιῶν τὴν φύσιν πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκείαν ἄλλην πρὸς ἄλλο μέρος τιθέασι, φαμὲν δ' οὐ μιᾶς ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως —τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἁπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον—, τρίτον δὲ πρὸς διαγωγήν,

se va a sufrir algún dolor destructivo, es claro que no teme ninguno de los que creen que no pueden sufrir ningún mal, ni temen aquellas cosas que no creen que puedan acontecerles, ni a aquellos de quienes no creen que puedan recibir daño, ni cuando no creen que puedan hacérselo.

Necesariamente, pues, temerán los que creen que pueden sufrir algún mal, y a aquellos de quienes pueden sufrirlo, y las cosas que y cuando pueden hacérselo.

Y no creen poder recibirlo ni los que son o parecen muy afortunados, por lo cual son insolentes, desdeñosos y audaces (y esto por efecto de la riqueza, del vigor físico, de los muchos amigos, del poder), ni los que piensan haber sufrido ya todas las desgracias y se han vuelto indiferentes ante el futuro, como, en adelante, los que son molidos a palos; sino que es preciso que subsista alguna esperanza de salvación acerca de aquello por lo que se lucha. Y lo prueba el hecho de que el temor hace reflexionar, y nadie reflexiona acerca de situaciones desesperadas. De suerte que es preciso disponerlos así, cuando sea mejor que teman, [haciéndoles ver] que su condición los expone a sufrir algún mal, pues también otros más poderosos lo sufrieron, y mostrarles que sus semejantes lo están sufriendo o lo han sufrido, y de quienes no creían, y aquello que y cuando no creían.

Política 8. 7, 1341b32-1342a16

Y, puesto que aceptamos la división de los cantos tal como la hacen algunos de los que se dedican a la filosofía, según los cuales unos son éticos, otros prácticos y otros entusiásticos, y señalan la distinta naturaleza de las melodías adecuadas a cada uno de estos tipos, una para cada clase; y, puesto que decimos que se debe usar la música no por una sola utilidad, sino a causa de varias (debe usarse, en efecto, para la educación y la purgación —a qué llamamos purgación, ahora [lo decimos] simplemente, pero lo diremos de nuevo en los [libros] sobre poética con más claridad—, y en tercer lugar para la diversión, es decir,

πρὸς ἄνεσίν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν),
1342ª φανερὸν ὅτι χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἁρμονίαις, οὐ τὸν
αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν
παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἑτέρων χει-
ρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς. ὅ
5 γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχὰς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν
πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἧττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον,
οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός. καὶ γὰρ ὑπὸ
ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοί τινές εἰσιν· ἐκ δὲ τῶν
ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιά-
10 ζουσιν τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυ-
χόντας καὶ καθάρσεως.

Ταὐτὸ δὲ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς, τοὺς δ' ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστῳ, καὶ πᾶσι γίγνεσθαί τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι
15 μεθ' ἡδονῆς. ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις.

para el relajamiento y para el descanso de la tensión), es claro
que se deben usar todas las melodías, pero no todas del mismo 1342ª
modo, sino que para la educación deben usarse las más éticas,
y para que las oigan otros ocupados en trabajos manuales, las
prácticas y las entusiásticas. Pues la pasión que en algunas almas 5
ocurre violentamente, existe en todas, y la diferencia está en el
menos y en el más, por ejemplo la compasión y el temor, y tam-
bién el entusiasmo. Pues también por este movimiento están
poseídos algunos; y vemos que éstos, en virtud de los cantos
sagrados, cuando usan los que ponen fuera de sí al alma, quedan 10
como si hubieran obtenido medicación y purgación.

Pues bien, esto mismo les sucederá también necesariamente a los compasivos y a los temerosos y a los dominados por cualquier pasión, y a los demás en la medida en que a cada uno le acometa alguno de tales accesos, y todos experimentarán cierta purgación y sentirán alivio junto con placer. Y de modo seme- 15
jante también los cantos catárticos proporcionan a los hombres alegría inocua.

Sobre τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν

Siglo XVI

1. Bartolomeo Lombardi y Vincenzo Maggi, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes* (1550), pág. 98 (cit. por B. Weinberg, pág. 408, n. 93):

a) «longe igitur melius est misericordiae et terroris interventu expurgare animum ab Ira, qua tot neces fiunt: ab Avaritia, quae infinitorum pene malorum est causa: a Luxuria, cuius gratia nefandissima scelera saepissime patrantur. His itaque rationibus haudquaquam dubito, Aristotelem nolle Tragoediae finem esse animam humanam a terrore, misericordiave expurgare; sed his uti ad alias perturbationes ab animo removendas; ex quarum remotione animus virtutibus exornatur. Nam ira, verbi gratia, depulsa, succedit mansuetudo...»

b) Maggi, comentando *Poética* 1462b3, dice, *Ibid.*, pág. 299 (Weinberg, pág. 409, n. 96):

«his enim in verbis Aristoteles dicere videtur, poetae munus esse voluptatem afferre, eamque poeticae finem statuere. Verum cum in Tragoediae definitione dicatur quod, interventu misericordiae et terroris, animum perturbationibus expurgat: igitur huiusmodi expurgatio finis, non autem voluptas statuenda erit... rei eiusdem multi possunt esse fines, quorum alter altero magis intenditur. Concedimus enim poetas scopum habere voluptatem inducere, magis tamen virtutibus exornando prodesse velle».

2. Giovambattista Giraldi Cintio, *Discorsi intorno al comporre delle comedie, et delle tragedie* (1554), pág. 219 (Weinberg, pág. 441, n. 43):

«la Tragedia coll'horrore, et colla compassione, mostrando quello che debbiam fuggire, ci purga dalle perturbationi, nelle quali sono incorse le persone tragiche».

1. a) «es, pues, mucho mejor, por medio de la misericordia y el terror, expurgar el ánimo de la ira, por la cual tantos homicidios se cometen; de la avaricia, que es causa de casi infinitos males; de la lujuria, en cuyo obsequio se perpetran con gran frecuencia crímenes nefandísimos. Así, pues, estas razones me convencen de que Aristóteles no quiere que el fin de la tragedia sea expurgar el alma humana del terror o de la misericordia, sino usar de éstos para remover del ánimo otras perturbaciones; con cuya remoción el ánimo se adorna de virtudes. Pues, expulsada, por ejemplo, la ira, ocupa su lugar la mansedumbre...»

b) «pues Aristóteles, en estas palabras, parece decir que la misión del poeta es causar placer y que el placer es el fin de la poética. Mas, como en la definición de la tragedia se dice que, por medio de la misericordia y el terror, expurga el ánimo de perturbaciones, habrá que establecer como fin esta expurgación y no el placer... de una misma cosa puede haber muchos fines, pero se tiende más a uno que a otro. Y así concedemos que los poetas tienen como meta causar placer, pero más aún desean ser útiles a los hombres adornándolos con virtudes».

2. «la tragedia, con el horror y la compasión, mostrando aquello de lo que debemos huir, nos purga de las perturbaciones en que han incurrido los personajes trágicos».

3. *Contestación del mismo a una carta de Speroni* (1558), llamada en el Catálogo de la Vaticana *Iudicium de defensione tragoediae Speronis Speronii* (Ms. Vat. Lat. 6528, fol. 231; Weinberg, pág. 927, n. 28):

[Giraldi se pregunta] «utrum animum a misericordia et terrore liberet [tragoedia], vel horum auxilio ab his perturbationibus quas perpessi sunt ii, qui in tragoedia introducuntur, expurgentur. [No contesta.]

4. Pietro Vettori, *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum* (1560, pág. 56; cit. por Weinberg, pág. 464, n. 86):

«...Aristoteles iudicat motus hos temperatos esse utiles: veruntamen, quia aliquando ita effunderentur, ut nulla vi reprimi possent, opus esse huic malo remedium adhibere: remedium autem esse, si quis antea ipsos purget... Hoc vero praeclare facere tragoediam, quae modum adhibet omnibus perturbationibus... ipsa enim... curat impetum exultantiamque perturbationum omnium ope duarum, quas factis, quae in scenam inducit, excitat moderaturque, id est misericordiae et metus».

5. Giovanni Battista Pigna, *Poetica Horatiana* (1561), pág. 76 (Weinberg, pág. 467, n. 96):

«[tragoedia] non purgat quia cautiores evadamus, et permotiones illae nos humanae vitae calamitatem edoceant, et superbiam nostrae premant. Sed quia dum illo attrahimur spectaculo, aegra mens reficitur, et cessat a duris cogitationibus, ita ut animus omni solicitudine exuatur, itaque purgetur».

6. Bartolomeo Maranta (Conferencias o esbozos de conferencias, 1563-1564) (Ms. Ambr. R. 118 Sup., fol. 110; Weinberg, pág. 489, n. 25):

«δύναμιν hoc loco non puto referri ad finem poeticae artis, qui est ut expurget a vitiis animos hominum».

3. «si [la tragedia] libera el ánimo de la misericordia y el terror, o con el auxilio de éstos se expurgan de las perturbaciones que han sufrido los personajes de la tragedia».

4. «Aristóteles juzga que estas emociones, moderadas, son útiles. Pero que, como a veces podrían desbordarse de tal modo que ninguna fuerza pudiera reprimirlas, es necesario poner remedio a este mal; y que el remedio consiste en purgarlas de antemano... Y que esto lo hace de manera insigne la tragedia, que mitiga todas las perturbaciones... pues cura la violencia y el exceso de todas las perturbaciones por medio de dos que excita y modera con los hechos que pone en escena, es decir, por medio de la misericordia y del miedo».

5. «[la tragedia] no purga porque nos hagamos más cautos y aquellas emociones nos enseñen la calamidad de la vida humana y repriman la soberbia de la nuestra, sino porque, mientras nos atrae aquel espectáculo, nuestra mente enferma se repone y abandona sus duros pensamientos, de suerte que el ánimo se despoja de toda inquietud, y así se purga».

6. «No creo que δύναμιν se refiera aquí al fin de la poética, que es purgar de vicios los ánimos de los hombres».

7. Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta,* 1570:

a) (pág. 505; Weinberg, pág. 506, n. 65): [Según Castelvetro, Aristóteles ve el fin de la poesía en el placer] «et se pure le concede alcuno giovamento, gliele concede per accidente, come è la purgatione dello spavento et della compassione per mezzo della tragedia».

b) (pág. 299; Weinberg, pág. 506, n. 66): «Aristotele intese per la voce ἡδονήν la purgatione et lo scacciamento dello spavento et della compassione dagli animi humani...»

Y en sus *Chiose intorno al libro del Commune di Platone,* obra de la misma época que la *Poetica,* pero publicada por vez primera en las *Opere varie critiche* de 1727 (págs. 215-216; Weinberg, pág. 511, n. 74), dice:

c) «...E perciò diceba Aristotele che la Tragedia, con le paure e con le ingiustizie, scacciava le paure e le ingiustizie dal cuore de gli uomini ascoltanti». («Le ingiustizie» está aquí por «la compassione».)

d) (*Ibid.,* págs. 226-227; Weinberg, 511, n. 75): «Forse Aristotele... disse che la Tragedia purgava quelle medesime affezioni con quelle medesime affezioni».

8. Nicasius Ellebodius (Nicaise Van Ellebode), *In Aristotelis librum de Poetica paraphrasis* (Ms. R. 123 Sup., Bibl. Ambrosiana, h. 1572), fols. 72-72v. (Weinberg, pág. 521, n. 93):

a) «facit enim [tragoedia] ut duae affectiones importunae, misericordia et timor, quae avocant a fortitudine animum, et ad muliebrem ignaviam abjiciunt, temperentur et definita animi moderatione gubernentur».

b) Y en los fols. 77-77v.: «est autem munus tragoediae, per miserationem et timorem has ipsas affectiones ex animo abstergere».

7. a) «y si, no obstante, le concede alguna utilidad, se la concede accidentalmente, como sucede con la purgación del espanto y de la compasión por medio de la tragedia».

b) «Aristóteles entendió por ἡδονήν la purgación y la expulsión del espanto y de la compasión fuera de los ánimos humanos».

c) «...Y por eso decía Aristóteles que la Tragedia, con los miedos y con las injusticias, expulsaba los miedos y las injusticias del corazón de quienes la escuchaban».

d) «Quizá Aristóteles... dijo que la Tragedia purgaba aquellas mismas afecciones con aquellas mismas afecciones».

8. a) «pues [la tragedia] hace que dos afecciones importunas, la misericordia y el temor, que apartan el ánimo de la fortaleza y lo rebajan a mujeril pusilanimidad, se templen y sean gobernadas con la precisa moderación del ánimo».

b) «es función de la tragedia, mediante la miseración y el temor, borrar del ánimo estas mismas afecciones...»

9. AGNOLO SEGNI, Seis conferencias en la *Accademia Fiorentina* (1573) (Ms. Laur. Ashb. 531, fols. 83-83v.; Weinberg, pág. 303, n. 12):

a) «Habbiamo esplicati piu fini de la poesia, la favola come forma et anima, et fine del altre parti: il mover gli affetti et il purgare come operazioni del tutto: gli affetti mossi et la purgazione, fini come opere che rimangano fatte: ...et perche ancora l'opere de le operazioni sono fine et la purgazione è fine de gli affetti mossi inanzi: seguita che de la poesia et del poema il fine vero et ultimo è la purgazione degli animi nostri da loro affetti, come noi dicevamo disopra secondo Ar.e, et intendo sempre per questo nome purgazione, non l'operazione del purgare la quale è ne lo agente, ma quella del paziente et del suggetto purgato».

En 1581, Segni refundió las seis conferencias en cuatro. Y en el nuevo texto dice de la purgación:

b) «à fine di purgare gli animi humani da' loro affetti, et dalle passioni nocive» (*Ragionamento sopra le cose pertinenti alla poetica*, pág. 54; Weinberg, pág. 309, n. 23).

10. GIULIO DEL BENE, Conferencia pronunciada ante los Alterati en 1574 y titulada *Che la favola de la comedia vuole esser honesta et non contenere mali costumi* (Ms. BNF Magl. IX, fol. 55v.; Weinberg, pág. 538, n. 135):

«la tragedia muove timore et la misericordia ne' petti delli auditori, per questi medesimi liberare et purgarli da questi medesimi affetti di timore et di misericordia...»

11. SPERONE SPERONI, en su *Apologia dei dialogi*, que quizá debe fecharse en 1574-1575 (Weinberg, pág. 542) (*Opere*, 1740, I, págs. 355-356; Weinberg, pág. 543, n. 144):

«Aristotile... soggiunse...: *ut purgemur ab huiuscemodi*... il qual vuol dire che nell'aspetto della tragedia si purgò l'uomo di due affetti non molto utili a' cittadini, ciò sono orrore e commiserazione...»

9. a) «Hemos explicado más fines de la poesía, la fábula como forma y alma, y fin de las otras partes: el mover los afectos y el purgar como operaciones del todo: los afectos movidos y la purgación, fines como obras que quedan hechas: ... y porque también las obras de las operaciones son fin y la purgación es fin de los afectos movidos antes: se sigue que de la poesía y del poema el fin verdadero y último es la purgación de nuestros ánimos de sus afectos, como decíamos arriba según Aristóteles, y entiendo siempre por este nombre de purgación no la operación de purgar que está en el agente, sino la del paciente y del sujeto purgado».

b) «a fin de purgar los ánimos humanos de sus afectos y de las pasiones nocivas».

10. «la tragedia mueve temor y misericordia en los pechos de los oyentes para liberar a éstos mismos y purgarlos de estos mismos afectos de temor y de misericordia...»

11. «Aristóteles... añadió... *ut purgemur ab huiuscemodi*... lo cual quiere decir que, viendo la tragedia, se purgó el hombre de dos afectos no muy útiles a los ciudadanos, que son el horror y la conmiseración».

12. ALESSANDRO PICCOLOMINI, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotile* (1575):

a) Págs. 101-103; Weinberg, pág. 546, n. 151: «...in cosa alcuna non si son tanto affatigati i Filosofi per render tranquillo l'animo, quanto in cercar di purgarlo da quegli affetti... col mezzo della compassione et del terrore et timore... vedendo noi gli acerbi casi et gli infelici accidenti... veniamo, in veder queste cose, à moderar le nostre speranze; et per la vanità, che veggiamo in esse, temperiamo ancor le allegrezze...»

b) Pág. †† 7 (Weinberg, pág. 545, n. 150) amplía la lista de pasiones: «...se recitarsi in scena veggiamo horribili avvenimenti tragici, vien per questo à mancar' in noi gran parte dell' insolentia, della temerità, dell' arrogantia, dell' audacia et superbia nostra. Et vedendo le miserie et li pericoli à che son sottoposti... quegli ancora che per la potentia et grandezza soglion' esser felici... veniamo à moderare il dolore negli infortunii... Vien parimente à mitigarsi l'ira, l'invidia, et gli altri affetti che dal non ben conoscere l'instabilità della fortuna... fomento ricever sogliono».

13. GIROLAMO FRACCHETTA, *Dialogo del furore poetico* (1581), pág. 92 (Weinberg, pág. 59, n. 30):

[Aristóteles asigna a la poesía el único fin del placer, nunca el de la instrucción. ¿Por qué, entonces, incluye la purgación, con su finalidad pedagógica, en la definición de la tragedia?] «ciò fà perche egli fu sempre vago di contradire a Platone, intanto che si può dir per poco, ch'egli sia andato alle volte limosinando et accattando le occasioni. La onde veggendo ch'egli divieta nella sua Republica le cose de poeti horribili et compassionevoli, perciò che a suo parere ci fanno paurosi et pieni di misericordia, et conseguentemente di stremo et povero cuore, et volendol di ciò ripigliare, disse, in definendo la tragedia, che ella per la compassione, et per lo spavento, ci libera l'animo da cotai passioni».

12. a) «en nada se han fatigado tanto los filósofos para tranquilizar el ánimo como en tratar de purgarlo de aquellos afectos... por medio de la compasión y del terror y temor... viendo nosotros los casos acerbos y los desgraciados accidentes... venimos, al ver estas cosas, a moderar nuestras esperanzas; y, por la vanidad que vemos en ellas, templamos también las alegrías...»

b) «...si vemos representar en la escena horribles acontecimientos trágicos, desaparece entonces de nosotros gran parte de nuestra insolencia, de nuestra temeridad, de nuestra arrogancia, de nuestra audacia y soberbia. Y viendo las miserias y los peligros a que se ven sometidos... incluso aquellos que por su poder y grandeza suelen ser felices... llegamos a moderar el dolor en los infortunios... Llega igualmente a mitigarse la ira, la envidia y los demás afectos que por no conocer bien la inestabilidad de la fortuna... suelen acrecentarse».

13. «Hace esto porque siempre estuvo ansioso de contradecir a Platón, hasta tal punto que casi se puede decir que anduvo a veces mendigando y pidiendo prestadas las ocasiones. Por eso, viendo que Platón prohibe en su República las cosas horribles y lastimosas de los poetas, porque a su parecer nos hacen miedosos y llenos de misericordia, y consiguientemente de corazón temeroso y pobre, y queriendo refutarlo en esto, dijo, al definir la tragedia, que ésta, por la compasión y por el espanto, nos libera el ánimo de tales pasiones».

14. Filipo Pigaffetta, Carta de 1585 (Ms. Ambrosiana R. 123. Sup., fols. 324v.-25; Weinberg, pág. 944, n. 62).

«Hor essendo l'uffitio della Tragedia il commovere negli animi de spettatori... la misericordia et l'horrore... et mediante cotal avvenimento (secondo Aristotile) purgare gli animi, e rimoverli dalle passioni, cioè dall'odio, dall'ira stabile, e dalla brama della vendetta...»

15. Antonio Riccoboni, *Poetica Antonii Riccoboni poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans, et nonnullas Ludovici Castelvetri captiones refellens. Eiusdem ex Aristotele ars comica,* 1585, pág. 5 (Weinberg, pág. 605, n. 72):

«Etenim Tragoedia per se adducit homines ad misericordiam et metum... Nam per consuetudinem misericordiae et terroris, [spectatores] perpurgant misericordiam et terrorem, id est, temperant et moderantur...»

16. Scipione Gentili, *Annotationi sopra la Gierusalemme Liberata di Torquato Tasso,* 1586, pág. 3 (Weinberg, pág. 315, n. 32):

«...il vero e dritto fine del poeta non è altro che di giovare inserendo le virtu, e sterpando gli vitij dagli animi de' cittadini. Il che conseguisce col purgarli di quelle passioni che gran parte dalle cose avverse nascono e dipendono. La quale purgatione fu etiandio cognosciuta e lodata da Platone, dimandandola καθαρμόν, per tacere di Aristotile, il quale la mise nella definitione della Tragedia, come per causa finale di essa propriamente».

17. Battista Guarini, *Il Verrato,* 1588, pág. 22v. (Weinberg, pág. 658, n. 49):

[Los efectos de la purgación operada por la tragedia son como los que consiguen los médicos] «i quali quand'essi vogliono purgare, pogniam caso la colera, non è fin loro di spegnerla, ò diradicarla in tutto dal corpo humano... ma di levarne sol quella parte che... corrompe la simetria degli humori, onde poi nasce la 'nfirmità. Non purga dunque il Poema Tragico gli affetti suoi alla stoica nò, spiantandoli affatto da nostri cuori, ma moderandoli et riducendoli à quella temperie che può servire all' habito vertuoso... Han dunque bisogno questi due affetti d'esser purgati, cioè ridotti ă vertuoso temperamento, et questo fa la Tragedia».

14. «Ahora bien, siendo el oficio de la tragedia conmover en los ánimos de los espectadores... la misericordia y el horror... y mediante tal acontecimiento (según Aristóteles) purgar los ánimos y apartarlos de las pasiones, esto es del odio, de la ira estable, y del deseo de venganza...»

15. «La tragedia, en efecto, por sí misma induce a los hombres a misericordia y miedo... Pues por la costumbre de la misericordia y del terror, [los espectadores] purgan la misericordia y el terror, es decir, los templan y moderan».

16. «...el verdadero y propio fin del poeta no es sino aprovechar introduciendo las virtudes, y extirpando los vicios de los ánimos de los ciudadanos. Y esto lo consigue purgándolos de aquellas pasiones de las cuales nacen y dependen muchas de las cosas adversas. Esta purgación fue ciertamente conocida y alabada por Platón, que la llamó καθαρμόν, para no hablar de Aristóteles, que la puso en la definición de la tragedia, como verdadera causa final de ésta».

17. «los cuales [los médicos], cuando quieren purgar, pongamos por caso, la bilis, no se proponen suprimirla o erradicarla totalmente del cuerpo humano... sino quitarle sólo aquella parte que destruye el equilibrio de los humores, de donde luego nace la enfermedad. Así, pues, el Poema Trágico no purga, no, sus afectos a la estoica, arrancándolos totalmente de nuestros corazones, sino moderándolos y reduciéndolos a la temperie que puede servir al hábito virtuoso... Tienen, pues, estos dos afectos necesidad de ser purgados, es decir reducidos a virtuosa templanza, y esto hace la Tragedia».

18. LOPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética*, 1596 (cit. por la ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, 1953):

«Tragedia es imitación de acción graue y perfecta y de grandeza conueniente en oración suaue, la qual contiene en sí las tres formas de imitación, cada vna de por sí, hecha para limpiar las passiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo» (II, pág. 307. [Se ve que no traduce a Aristóteles directamente]).

[Explica lo de «para limpiar las passiones del ánimo» [sic] del modo siguiente]: «y es el fin este vniuersal de la poética, a la qual vniuersal obra particulariza con el instrumento; porque ninguna especie de poética vsa de miedo y misericordia para quietar los ánimos como la trágica, q[*ue*], aunque en el quietar los ánimos conuiene con la épica, pero ésta no obra tanto esta acción como la trágica, la qual, poniendo personas viuas delante, mueue mucho más a miedo y co[*m*]passión, y, por la causa misma, quieta mucho más» (*Ibid.*, pág. 311).

«y las passiones son vnas disposiciones que perturban al hombre, por las quales ni es malo ni bueno, porque son naturales y inuoluntarias» (*Ibid.*, págs. 311-312).

«passiones y afectos o perturbaciones del alma son: ira, miedo, tristeza, co[*m*]passión y otras ansí. A éstas dixo Galeno enfermedades del ánimo, y aun hizo vn libro de su cura» (*Ibid.*, pág. 312).

[Pregunta el Pinciano] «cómo vna acción puede quitar las perturbaciones del ánimo por medio de otras perturbaciones. Y desseo saber qué son essas perturbaciones que la tragedia limpia.

Vgo: Todas.

Pinciano: ¿Y al miedo y compassión?

Vgo: Las primeras.

Pinciano: Pues ahí está mi mayor dificultad. ¿Cómo con temor y misericordia se quita la misericordia y el temor? Por ventura

es esta acción de clauo que, con vno, se saca el otro, o de sacamolero que, con vn dolor, quita otro?

Esso mismo, dixo Vgo, porque, con el ver vn Príamo, y vna Ecuba, y vn Héctor, y vn Vlyses tan fatigados de la fortuna, viene el hombre en temor no le acontezca[*n*] semejantes cosas y desastres; y, aunque por la compassión de mirarlas co[*n*] sus ojos en otros se compadece y teme, esta[*n*]do presente la tal acción, mas, después, pierde el miedo y temor con la experiencia del auer mirado tan horre[*n*]dos actos, y haze reflexión en el ánimo; de manera q[*ue*], alabando y magnificando al que fué osado y sufrido, y vituperando al que fué cobarde y pusilánime, queda hecho mucho más fuerte q[*ue*] antes; y de aquí luego sucede el librarse de la conmiseración, porque la persona que es fuerte para en su casa, también lo será en la agena, y de la agena miseria no sentirá compassió[*n*] tanta. Esto se prueua en el sexo femenino, el qual, como es débil y enfermo para sufrir, lo es también para resistir a la co[*m*]passión.

Y el P[*inciano*] ento[*n*]ces: Pues yo auía oydo dezir q[*ue*] era virtud gra[*n*]de el ser vna persona co[*m*]passiua.

F[*adrique*] respo[*n*]dió: Si lo dexa de ser por falta de sentir, falta es muy grande, mas de la manera q[*ue*] Vgo dize, es muy gran prudencia, y aun virtud acquisita, necessaríssima para los hombres y mugeres, porque de la ternura y compassión demasiada vemos muchos inconuenientes, y de la fortaleza, en esta forma, ningunos o pocos.

Sí, señor, Vgo dixo, que el rey muy tierno, y el juez muy muelle, y el padre familias muy blando harán vna política y vna economía muy tierna, muelle y bla[*n*]da; y aun el hombre que en las cosas de su cuerpo fuere assí, será vn hombre muelle, mal héctico y acostumbrado. Entero y no muy compasiuo co[*n*]uiene sea el hombre; y esta entereza se gana con la tragedia, como dicho tengo, particularmente más que en la épica ni histórica, por causa de la acción» (*Ibid.*, 313-316).

19. Francesco Buonamici, *Discorsi poetici nella Accademia fiorentina in difesa d'Aristotile*, 1597, pág. 34 (Weinberg, pág. 692, n. 103):

«l'animo si purga, trahendo le soverchie passioni, o corregendole con le contrarie, et la malinconia con la musica, col riso, et l'insolenza ne' prosperi advenimenti della fortuna, con lo spavento et con la misericordia... col riso ci purga la commedia; con la compassione, la tragedia...»

Siglo xvii

20. Pierre Corneille, *2e discours sur le poème dramatique; Œuvres*, t. I, págs. 52-53 (cit. por R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, págs. 75-76):

«Nous avons pitié... de ceux que nous voyons souffrir un malheur qu'ils ne méritent pas et nous craignons qu'il ne nous en arrive un pareil quand nous le voyons souffrir à nos semblables... La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables, nous porte à la crainte d'un pareil pour nous, cette crainte au désir de l'éviter, et ce désir à purger, modérer, rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans le malheur les personnes que nous plaignons».

21. Jean Racine escribió al margen de su ejemplar de la edición comentada de la *Poética* por Pietro Vettori (cf. supra, n.º 4):

[La tragédie] «excitant la terreur et la pitié, purge et tempère ces sortes de passions. C'est-à-dire qu'en émouvant ces passions elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessive et de vicieux et les ramène à un état de modération conforme à la raison» (t. V, pág. 477, de la ed. Mesnard de las obras de Racine, cit. por J. Hardy, *Aristote, Poétique*, pág. 20, n. 1).

22. John Milton, Preface to *Samson Agonistes* (cit. por S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 4.ª ed., reimpresión de Dover Publications, New York, 1951, págs. 247-248):

«Tragedy, as it was anciently composed, hath been ever held the gravest, moralest, and most profitable of all other poems; therefore said by Aristotle to be of power, by raising pity and

19. «el ánimo se purga desechando las pasiones excesivas, o corrigiéndolas con las contrarias: la melancolía, con la música, con la risa; la insolencia en los sucesos prósperos de la fortuna, con el espanto y la misericordia... con la risa nos purga la comedia; con la compasión, la tragedia...»

20. «Sentimos compasión... de aquellos a quienes vemos sufrir una desgracia que no merecen, y tememos que nos suceda otra igual cuando vemos que la sufren nuestros semejantes... La compasión por una desgracia en que vemos caer a nuestros semejantes nos lleva al temor de otra parecida para nosotros; este temor, al deseo de evitarla, y este deseo, a purgar, moderar, rectificar e incluso desarraigar en nosotros la pasión que, a nuestros ojos, sumerge en la desgracia a las personas de cuya suerte nos dolemos».

21. «[La tragedia] excitando el terror y la compasión, purga y templa este tipo de pasiones. Es decir que, moviendo estas pasiones, les quita lo que tienen de excesivo y de vicioso, y las reduce a un estado de moderación conforme a la razón».

22. «La tragedia, tal como antiguamente se componía, ha sido tenida siempre por el más grave, moral y provechoso de todos los poemas; por lo cual dijo Aristóteles de ella que, excitando

fear, or terrour, to purge the mind of those and suchlike passions; that is to temper or reduce them to just measure with a kind of delight stirred up by reading or seeing those passions well imitated. Nor is Nature herself wanting in her own effects to make good his assertion, for so, in physick, things of melancholick hue and quality are used against melancholy, sour against sour, salt to remove salt humours».

23. NICOLAS BOILEAU, *Correspondance entre... et Brossette,* pág. 536 (cit. por R. Bray, *o. c.,* pág. 76. Es Brossette quien, en sus *Mémoires,* expone la siguiente opinión de Boileau):

«Il faut supposer comme vrai que les plus touchantes et les principales des passions tristes sont la terreur et la pitié. C'est donc en excitant ces deux passions que la tragédie peut rendre gai un homme qui était triste, c'est-à-dire le purger de sa tristesse. Un homme triste... écoute bien plus volontier des choses qui lui paraissent tristes... qu'il n'écoute des choses gaies... Or en écoutant ces choses pitoyables, il prend intérêt, il prend part insensiblement aux événements que lui présente la tragédie, et ces passions nouvelles qu'elle excite en lui, chassent les autres passions... qui y causaient la tristesse: ainsi les passions tristes de la tragédie ont le pouvoir de nous purger de semblables passions».

24. ANDRÉ DACIER (cit. por E. de Sousa, *Aristóteles, Poética,* pág. 121):

«La tragédie est donc une imitation... qui... par le moyen de la compassion et de la terreur, achève de purger en nous ces sortes de passions, et toutes les autres semblables».

SIGLO XVIII

25. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Hamburgische Dramaturgie,* Acht und siebzigstes Stück, en *Sämmtliche Schriften,* herausgegeben von Karl Lachmann. Auf's Neue durchgesehen und vermehrt von Wendelin von Maltzahn. Siebenter Band, Leipzig, 1854, páginas 329-330:

«Wenn Aristoteles behauptet, dass die Tragödie Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen... nach den

la compasión y el temor, o terror, tenía poder para purgar el ánimo de estas y otras pasiones semejantes; es decir, para templarlas o reducirlas a justa medida, con una especie de deleite, producido al leer o ver esas pasiones bien imitadas. Y la Naturaleza misma no deja de hacer buena la afirmación del Filósofo en sus propios efectos; por ejemplo, en medicina, cosas de índole y calidad melancólica se usan contra la melancolía, ácido contra ácido, sal para eliminar humores salados».

23. «Hay que suponer como verdadero que las más emocionantes y las principales entre las pasiones tristes son el terror y la compasión. Por consiguiente, excitando estas dos pasiones es cómo puede la tragedia tornar alegre a un hombre que estaba triste, es decir, purgarlo de su tristeza. Un hombre triste... escucha mucho más gustoso cosas que le parecen tristes... que cosas alegres... Pues bien, escuchando estas cosas dignas de compasión, se interesa, toma parte insensiblemente en los acontecimientos que le presenta la tragedia, y estas pasiones nuevas que la tragedia excita en él expulsan a las otras... que le causaban la tristeza; así, las pasiones tristes de la tragedia tienen el poder de purgarnos de pasiones semejantes».

24. «La tragedia es, pues, una imitación... que... por medio de la compasión y del terror, lleva a término en nosotros la purgación de este tipo de pasiones, y de todas las otras semejantes».

25. «Si Aristóteles afirma que la tragedia suscita compasión y temor para purgar la compasión y el temor... según las distin-

verschiedenen Combinationen der hier vorkommenden Begriffe, muss der, welcher den Sinn des Aristoteles ganz erschöpfen will, stückweise zeigen, 1. wie das tragische Mitleid unser Mitleid, 2. wie die tragische Furcht unsere Furcht, 3. wie das tragische Mitleid unsere Furcht, und 4. wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und wirklich reinige... Denn wer sich um einen richtigen und vollständigen Begriff von der Aristotelischen Reinigung der Leidenschaften bemüht hat, wird finden, dass jeder von jenen vier Punkten einen doppelten Fall in sich schliesset. Da nehmlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bey jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich disseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie inne stehet: so muss die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend seyn; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muss nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muss nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzet. Gleichfalls muss das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem was zu viel, und dem was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids».

26. CHARLES BATTEUX, *Les quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*, Paris, 1771 (cit. por J. Hardy, *o. c.*, pág. 21):

«La tragédie nous donne la terreur et la pitié que nous aimons et leur ôte ce degré excessif ou ce mélange d'horreur que nous n'aimons pas. Elle allège l'impression ou la réduit au degré et à l'espèce où elle n'est plus qu'un plaisir sans mélange de peine, χαρὰν ἀβλαβῆ, parce que malgré l'illusion du théâtre, à quelque

tas combinaciones de los conceptos que aquí intervienen, quien quiera agotar el sentido de las palabras de Aristóteles tiene que mostrar por partes cómo puede purgar y purga realmente 1. la compasión trágica a nuestra compasión, 2. el temor trágico a nuestro temor, 3. la compasión trágica a nuestro temor, y 4. el temor trágico a nuestra compasión... Pues quien se haya esforzado en comprender recta y totalmente la purgación aristotélica de las pasiones, hallará que cada uno de aquellos cuatro puntos encierra en sí un caso doble. Como, en efecto, para decirlo brevemente, esta purgación no consiste sino en la transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas, y como en toda virtud, según nuestro Filósofo, se halla a un lado y a otro un extremo, entre los cuales está ella: si la tragedia ha de transformar nuestra compasión en virtud, tiene que ser capaz de purgarnos de ambos extremos de la compasión; lo cual ha de entenderse también del temor. La compasión trágica, en orden a la compasión, tiene que purgar no sólo el alma del que siente demasiada compasión, sino también la de quien siente demasiado poca. El temor trágico, en orden al temor, tiene que purgar no sólo el alma del que no teme lo más mínimo absolutamente ninguna desgracia, sino también la de aquel a quien atemoriza cualquier desgracia, incluso la más lejana, incluso la más improbable. Asimismo la compasión trágica, en orden al temor, tiene que gobernar al que tiene demasiado y al que tiene demasiado poco; lo mismo que, a su vez, tiene que hacer el temor trágico, en orden a la compasión».

26. «La tragedia nos proporciona el terror y la compasión que nos agradan, y les quita ese grado excesivo o esa mezcla de horror que nos desagrada. Aligera la impresión o la reduce al grado y a la especie en que ya no es más que un placer sin mezcla de dolor, χαρὰν ἀβλαβῆ, porque, a pesar de la ilusión

degré qu'on la suppose, l'artifice perce et nous console quand l'image nous afflige, nous rassure quand l'image nous effraie...»

SIGLO XIX

27. SAMUEL H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 1894 (cit. por la 4.ª ed., reimpr. de Dover Publications, New York, 1951, págs. 272-273):

«Tragedy, as it has been here explained, satisfies a universal human need. The fear and pity on and through which it operates are not, as some have mantained, rare and abnormal emotions. All men, as Aristotle says (*Pol.* V. 7, 1342a5-7), are susceptible to them, some persons in an overpowering measure... The Greeks, from temperament, circumstances, and religious beliefs, may have been more sensitive to their influence than we are, and more likely to suffer from them in a morbid form. Greek tragedy, indeed, in its beginnings was but a wild religious excitement, a bacchic ecstasy. This aimless ecstasy was brought under artistic law. It was ennobled by objects worthy of an ideal emotion. The poets found out how the transport of human pity and human fear might, under the excitation of art, be dissolved in joy, and the pain escape in the purified tide of human sympathy».

SIGLO XX

28. J. HARDY, *Aristote. Poétique.* Texte établi et traduit par... Quatrième édition, Paris, 1965, pág. 22:

«La conception de la *catharsis* dérive d'une conception plus générale, et qui par Platon remonte à Démocrite, d'un traitement homœopathique, ὅμοιον πρὸς τὸ ὅμοιον. Il consiste pour la tragédie, à traiter le tempérament plus ou moins émotif du spectateur par des émotions provoquées. De la même façon, dans les cultes orgiastiques, l'enthousiasme provoqué par les danses rituelles guérissait de l'enthousiasme religieux envoyé par le dieu».

del teatro, en cualquier grado que la supongamos, el artificio cala y nos consuela cuando la imagen nos aflige, nos tranquiliza cuando la imagen nos aterra...»

27. «La tragedia, tal como se ha explicado aquí, satisface una necesidad humana universal. El temor y la compasión sobre los que y mediante los cuales opera, no son, como han sostenido algunos, emociones raras y anormales. Todos los hombres, como dice Aristóteles (*Pol.* V. 7, 1342a5-7), están expuestos a ellas, y algunas personas en medida abrumadora... Los griegos, por temperamento, circunstancias y creencias religiosas, pueden haber sido más sensibles que nosotros a su influjo, y más propensos a sufrir por ellas en forma morbosa. La tragedia griega, por cierto, en sus comienzos era simplemente una violenta excitación religiosa, un éxtasis báquico. Este éxtasis desatentado fue sometido a ley artística. Fue ennoblecido por objetos dignos de una emoción ideal. Los poetas hallaron el modo de que el transporte de la compasión humana y del temor humano pudiera, bajo el impulso del arte, resolverse en alegría, y el dolor desembocar en la corriente purificada de la simpatía humana».

28. «La concepción de la *catarsis* deriva de una concepción más general, y que a través de Platón se remonta a Demócrito, de un tratamiento homeopático, ὅμοιον πρὸς τὸ ὅμοιον. Consiste, para la tragedia, en tratar el temperamento más o menos emotivo del espectador con emociones provocadas. Del mismo modo, en los cultos orgiásticos, el entusiasmo provocado por las danzas rituales curaba del entusiasmo religioso enviado por el dios».

29. A. ROSTAGNI, *Poetica di Aristotele*, 2.ª ed., Torino, 1945, pág. XLV:

«In realtà la catarsi musicale, con cui quella poetica si identifica, è da Aristotele presentata come una operazione tra medica ed orgiastica mediante la quale gli uomini trovano sfogo alle loro passioni e, in conseguenza di ciò, si sentono alleggeriti ed allietati».

30. MANARA VALGIMIGLI, *Aristotele. Poetica. Introduzione, Traduzione, Commento di...* Terza edizione riveduta. Bari, 1946, páginas 40-41:

«Dice la definizione che la tragedia, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν, cioè di sollevare e purificare l'animo da codeste passioni (6, 1449b27). Dunque catàrsi è piacere, è sfogo, è sollievo, è liberazione: sollievo da quel terrore che stringeva e mordeva il cuore nella trepida attesa della catastrofe; sfogo di quella pietà che, rattenuta dapprima e come raggelata tra le ombre dell'oscuro destino, rompe ora e trabocca di fronte alla catastrofe irreparabile... e come i personaggi veggono ormai ciascuno nettamente il corso fatale della propria vita, cosí in noi si fa una luce nuova e lo spirito si ricompone. E cosí catàrsi è anche chiarificazione e purificazione: è il ritorno dell'anima dalla incertezza alla certezza, dalla non conoscenza alla conoscenza, dalla oscurità alla luce, dal turbamento all'ordine e all'equilibrio».

31. W. SCHADEWALDT (cit. por E. de Sousa, *Aristóteles. Poética*, pág. 122):

«Und so gehört für ihn (i. e. Aristoteles) zur Tragödie... dass schliesslich ihr Vermögen und ihre Wirkung darin besteht, dass die eine spezifische Lustform im Zuschauer auflöst: die Lustform, die entsteht, wenn die Tragödie durch die Elementarempfindungen vom Schauder und Jammer hindurch im Endeffekt die mit Lust verbundene befreiende Empfindung der Ausscheidung dieser und verwandter Affekte herbeiführt...»

29. «En realidad, la catarsis musical, con la que se identifica la catarsis poética, es presentada por Aristóteles como una operación entre médica y orgiástica, mediante la cual los hombres hallan desahogo para sus pasiones y, en consecuencia, se sienten aligerados y alegres».

30. «Dice la definición que la tragedia, mediante una serie de casos que suscitan compasión y terror, produce τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν, es decir, alivia y purifica el ánimo de tales pasiones (6, 1449b27). Por consiguiente, la catarsis es placer, es desahogo, es alivio, es liberación: alivio de aquel terror que atenazaba y mordía el corazón en la temblorosa espera de la catástrofe; desahogo de aquella compasión que, retenida antes y como congelada entre las sombras del oscuro destino, rompe ahora y rebosa frente a la catástrofe irreparable... y así como los personajes ven ahora cada uno claramente el curso fatal de su propia vida, así en nosotros se enciende una luz nueva y el espíritu se restablece. Y así la catarsis es también clarificación y purificación: es el retorno del alma desde la incertidumbre a la certeza, desde el desconocimiento al conocimiento, desde la oscuridad a la luz, desde la turbación al orden y al equilibrio».

31. «Y así corresponde, según él [Aristóteles], a la tragedia... que, en definitiva, su poder y su actuación consisten en suscitar en el espectador una forma de placer específica: la forma de placer que surge cuando la tragedia, mediante las sensaciones elementales del terror y la aflicción, produce, en su efecto final, la sensación, placentera y liberadora, de la expulsión de estos afectos y de otros afines».

APÉNDICE II

SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE 49b27-28:
δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν

La cláusula adicional a la definición de la tragedia: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν «per misericordiam et metum inducens talium perturbationum purgationem» (Riccoboni), «que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones» (49b27-28), ha dado lugar a discusiones inacabables. Pocos pasajes de la literatura griega habrán suscitado tantas. Ya a fines del siglo XVI Paolo Beni contaba doce interpretaciones distintas, a las que añadió la suya. De la *Bibliografía de la Poética de Aristóteles* elaborada por L. Cooper y A. Gudeman, publicada en 1928, resultaban, según E. de Sousa (pág. 66), mil doscientas setenta y una «posiciones» ante problemas planteados por el opúsculo del Estagirita, entre las cuales no menos de ciento cincuenta se referían a la «catarsis». En el casi medio siglo transcurrido desde entonces se han adoptado otras nuevas.

Entre éstas es notable la de G. F. Else, que traduce así el pasaje en cuestión: «through a course of pity and fear completing the purification of tragic acts which have these emotional characteristics» («que lleva a cabo, por medio de compasión y temor, la purificación de actos trágicos que tienen estas características emocionales»). Y en nota *ad locum* explica: «La novedad crucial de mi interpretación es que la palabra *pathêmatôn*, usualmente traducida por sentimientos ("feelings") o algo semejante, se toma como el plural del término técnico *pathos* (en el sentido que tiene en 59b11; para *pathos* mismo, v. 52b10) y, por tanto, significa «actos trágicos» ("tragic acts")».

La interpretación de Else es, en efecto, novedosa, pero no convincente. Cierto que πάθος no sólo en 59b11, sino ya antes,

en 53b18 y 20, y en 54a13, tiene el sentido de «acto trágico» o «lance patético», y que en 52b12 se define como «una acción destructora o dolorosa». Pero en otros pasajes significa indudablemente «pasión», «sentimiento o afecto vehemente». Else mismo traduce en 56b38: τὸ πάθη παρασκευάζειν, οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν ἢ ὅσα τοιαῦτα, «the stimulation of *feelings* (la cursiva es mía) such as pity, fear, anger and the like» («el estimular *sentimientos* tales como la compasión, el temor, la cólera y otros semejantes»), y en 55a31: οἱ ἐν τοῖς πάθησιν, «people in the grip of the passions» («personas dominadas por las *pasiones*»). En el primero de estos dos pasajes vemos expresamente mencionados como πάθη la compasión y el temor (ἔλεον καὶ φόβον).

Por otra parte, la explicación de Else sobre «la purificación de los actos trágicos» (pág. 98, nota 101) tampoco convence. La «catharsis» sería «una purificación de todo lo que es *sucio* («filthy») o *contaminado* («polluted») en el pathos o «acto trágico».... La suciedad («filthiness») es inherente a una intención consciente de matar a un consanguíneo (padre, hermano, etc.). La intención inconsciente, es decir, la que se tiene sin conocer el parentesco —p. e., cuando Edipo mató a Layo sin conocerlo— sería, por consiguiente, una intención «pura», *katharós*. Pero la pureza tiene que ser satisfactoriamente demostrada. Y la *catharsis* sería «el proceso de probar» («the process of proving») que el acto fue puro en aquel sentido. ¿Cómo se prueba esto? Else, basándose en la *Etica Nicomaquea* III 2, 1110b19 y 1111a20, dice que por el remordimiento del autor del delito, mediante el cual se manifiesta que, si éste hubiera conocido la realidad, no habría cometido el crimen. Así, en el *Edipo*, el hecho de que el protagonista se saque los ojos demostraría satisfactoriamente su arrepentimiento. Su ceguera produce una «purificación» del acto trágico y hace a Edipo merecedor de nuestra compasión («makes Oedipus eligible for our pity») y también de nuestro temor («as well as our fear, i. e., our horror»).

Pero en el pasaje en cuestión no se trata de producir en nosotros (espectadores o lectores) la compasión y el temor mediante la «catarsis» o «purificación», sino de producir la catarsis mediante la compasión y el temor (δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν... κάθαρσιν). Además, la compasión y el temor producidos

en el espectador o lector[1] no podrían purificar un acto de otro, es decir, del personaje trágico; tal «purificación» podría ser llevada a cabo, en todo caso, por la compasión sentida por el matador hacia su víctima y por el temor de volver a cometer un acto semejante. Pero aquí, repito, no se trata de los sentimientos del personaje trágico, sino de los que la tragedia debe producir en el espectador o lector.

En mi interpretación de tan discutido pasaje no hay elementos nuevos. Me limito a combinar puntos de vista ya adoptados por traductores y comentaristas del Renacimiento.

Tres son los puntos de posible discusión. Los tres están localizados en las últimas palabras: τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Puede, en efecto, discutirse el sentido de κάθαρσιν, el de παθημάτων y el de τῶν τοιοῦτων.

1) κάθαρσις es propiamente un término técnico del lenguaje de la medicina. En el *Index Aristotelicus* de Bonitz 354b22-355a32 pueden verse numerosos ejemplos de este uso en las obras de Aristóteles. En este sentido corresponde al lat. *purgatio*, esp. «purgamiento» o «purgación». De este primer sentido fisiológico, que puede extenderse incluso al reino vegetal —aplicado por ejemplo a la poda de las viñas—, se pasa, por analogía, a otro que es también una especie de término técnico del lenguaje religioso, donde viene a ser sinónimo de «expiación» o «purificación»; así en el cap. 17 de la *Poética*, 55b15: οἷον ἐν τῷ Ὀρέστῃ ἡ μανία δι' ἧς ἐλέφθη καὶ ἡ σωτερία διὰ τῆς καθάρσεως: «como, en Orestes, la locura, por la cual fue detenido, y la salvación mediante la purificación». Por último, κάθαρσις se usa, también analógicamente, en sentido psíquico: así como se purgan los humores del cuerpo para evitar o curar enfermedades, también

[1] Que se trata de estos sentimientos lo reconoce Else, pág. 106, nota 138, al hablar de la compasión y el temor aludidos en 56a38: «to be distinguished, of course, from the pity and fear which it is the business of the tragic *pathos*, or of the play as a whole, to arouse *in the spectator* (or reader)» (la cursiva es de Else): «que hay que distinguir, naturalmente, de la compasión y el temor que el *pathos* trágico, o la obra en conjunto, debe suscitar *en el espectador* (o lector)».

se purgan las pasiones o las afecciones del alma para curarla de sus dolencias.

Es evidente que Aristóteles en este pasaje no se refiere a los humores del cuerpo ni a la purificación de carácter religioso obtenida mediante ceremonias o ritos determinados, sino que usa la palabra analógicamente, en sentido psíquico, con relación a dolencias del alma. En los textos aducidos en el *Apéndice I* puede verse que la mayoría de los intérpretes y comentaristas, al traducir o explicar este pasaje, usan la palabra latina *purgatio* o sus derivados modernos. Así lo hacen casi unánimemente los que se citan del siglo XVI, y unánimemente los cinco del XVII. En los posteriores hay más variedad terminológica. Rostagni subraya incluso la palabra *purificati*. Para los alemanes debe tenerse en cuenta que *Reinigung* tanto puede significar «purgación» en el sentido fisiológico y terapéutico como «purificación» en sentido moral y anímico. Me parece, pues, admisible «purificación» para traducir κάθαρσιν en este pasaje, puesto que Aristóteles no usa aquí el término en su acepción primera, sino en sentido analógico; preferible, sin embargo, «purgación», precisamente por la connotación medicinal o terapéutica que implica la significación analógica de esta palabra.

Pero la discusión no ha tratado generalmente de decidir a favor de «purgación» o «purificación» u otros términos afines para traducir κάθαρσιν (no han faltado quienes han salido del paso con la simple transcripción «catarsis» o sus equivalentes en otras lenguas), sino de delimitar el alcance de la palabra griega y, por consiguiente, el de sus traducciones. ¿Qué quiso decir exactamente Aristóteles al escribir que la tragedia, mediante la compasión y el temor, produce una κάθαρσιν, una «purgación» o «purificación»? ¿Se trata de una *extirpación* o *erradicación*, o, más bien, de una *moderación* o *suavización*?

Vincenzo Maggi, uno de los primeros comentaristas de la *Poética*, parece entender lo primero: tal es el sentido de los términos *expurgare* y *expurgatio* («limpiar expulsando») que usa reiteradamente, tanto en *a*) como en *b*), y de los que emplea en *a*) como sinónimos de *expurgare*: *removere* («ad alias perturbationes... removendas») y *depellere* («Nam ira... depulsa»). *Expurgare* es también el término usado por Giraldi en el segundo

miembro de su pregunta incontestada. De igual opinión es Castelvetro, que en los textos *c*) y *b*) considera *scacciamento* y *scacciare* como sinónimos de *purgatione* y *purgare*. Y lo mismo parece entender Schadewaldt, el último de los comentaristas citados, al hablar de la *befreiende Empfindung der Ausscheidung dieser und verwandter Affekte*, «la sensación, liberadora, de la expulsión de estos afectos y de otros afines».

Vettori, en cambio, entiende la «purgación» (*purgare*) en el sentido de «moderación» (*modum adhibet*... perturbationibus; *curat impetum* perturbationum... quas excitat *moderaturque*). Y como Vettori opinan la gran mayoría de los intérpretes y comentaristas. Van Ellebode, sin mencionar la *purgatio*, habla de *temperare* y *moderatione gubernare*. Piccolomini usa como sinónimos de *purgare* «moderare» y «temperare» en *a*), «venire a mancare gran parte (delle passioni)», «moderare», «mitigare» en *b*). Riccoboni explica *perpurgare* por «temperare» y «moderari». Guarini se manifiesta en este mismo sentido con especial energía y nitidez: *purgare* no es *spegnere* o *diradicare* («extinguir» o «desarraigar»), sino quitar sólo aquella parte que corrompe la simetría de los humores (véase todo el texto, n.º 17). Y lo mismo piensa, aunque lo diga más veladamente, Buonamici. Son también de este parecer Corneille, Racine, Milton, Batteux, y lo mismo parece deducirse de las consideraciones de Lessing, Butcher y Rostagni.

El argumento de Guarini parece muy bien fundado. Aristóteles usa aquí el término κάθαρσις «purgación» en sentido analógico. Guárdese, pues, la analogía. El médico que quiere purgar la bilis no trata de destruirla por completo, sino de reducirla a proporción conveniente. Lo mismo habrá que entender, por tanto, de la «purgación» aquí considerada. No se trata de suprimir, extirpar o desarraigar, sino de moderar, templar, reducir a justa proporción o medida.

2) Según el *Index Aristotelicus* de Bonitz, entre πάθημα y πάθος no hay, en el uso de Aristóteles, diferencia clara de significado. Ambas palabras se emplean casi con el mismo alcance y con la misma variedad de sentidos; una (πάθος), con más frecuencia que la otra. Comparado con πάθος, aparece πάθημα pocas

veces; salvo una, siempre en plural, y, del plural, el caso más frecuente con mucho es el genitivo, παθημάτων, mientras que el genitivo παθῶν es bastante raro en Aristóteles. Por otra parte, πάθημα no parece significar nunca lo mismo que πάθησις, es decir, ἡ τοῦ πάσχειν ἐνέργεια, «el acto de padecer» (entendiendo «padecer» en el sentido de «recibir la acción de un agente»). Aquilatando mucho, πάθημα se refiere al movimiento o cambio producidos en el paciente, mientras que πάθος puede referirse también a la causa de tal movimiento o cambio. En los ejemplos aducidos por Bonitz *s. v.* πάθος 1, se ven usados promiscuamente πάθη y, aunque menos veces, παθήματα. En *Metafísica* 5, 1022b15-21, dice Aristóteles: Πάθος λέγεται ἕνα μὲν τρόπον ποιότης καθ' ἣν ἀλλοιοῦσθαι ἐνδέχεται, οἷον τὸ λευκὸν καὶ τὸ μέλαν, καὶ γλυκὺ καὶ πικρόν, καὶ βαρύτης καὶ κουφότης, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα· ἕνα δὲ αἱ τούτων ἐνέργειαι καὶ ἀλλοιώσεις ἤδη. ἔτι τούτων μᾶλλον αἱ βλαβεραὶ ἀλλοιώσεις καὶ κινήσεις, καὶ μάλιστα αἱ λυπηραὶ βλάβαι. ἔτι τὰ μεγέθη τῶν συμφορῶν καὶ λυπηρῶν πάθη λέγεται. «Afección se llama, en un sentido, la cualidad según la cual cabe alterarse, como lo blanco y lo negro, lo dulce y lo amargo, la pesadez y la ligereza, y las demás cosas tales; en otro, los actos e incluso las alteraciones de estas cualidades. Además, entre éstas, más bien las alteraciones y movimientos dañinos, y sobre todo los daños penosos. Todavía, se llaman afecciones los infortunios y penas grandes».

De estos sentidos de πάθος, sólo el primero y el último son atribuibles también a πάθημα. Según esto, πάθος podría sustituir siempre a πάθημα, pero no a la inversa; es decir, πάθος tiene más amplitud significativa. El significado de πάθημα en *Poética* 59b11, donde evidentemente es igual al de πάθος en 52b11 (y πάθος se define aquí como πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, «acción destructora o dolorosa», cf. nota *ad locum*) corresponde al último sentido expuesto en el pasaje citado de la *Metafísica.*

Quizá el sentido más claro de πάθημα sea el equivalente a νόσημα «enfermedad»; cf. *De part. animal.* 3, 667b6: πολλὰ δὲ καὶ ἕτερα παθήματα συμβαίνοντα περὶ αὐτὰ φαίνεται «y también se ven otras muchas enfermedades que afectan a esas vísceras», y *De respir.* 479a15: διὸ καὶ μικρῶν παθημάτων ἐπιγινομένων ἐν τῷ γήρᾳ ταχέως τελευτῶσιν «por eso, al sobrevenirles en la vejez

enfermedades incluso pequeñas, mueren rápidamente». De este sentido de «enfermedad» corporal se pasaría al de «enfermedad» del ánimo, que Bonitz expone en 555a34-44: 5. παθήματα, animi perturbationes, affectiones, y ejemplifica con numerosas citas, especialmente con la de *Etica Eud.* 1220b8, y también con el pasaje discutido de la *Poética.*

Si repasamos los textos latinos o italianos de los traductores del Renacimiento recogidos en el *Apéndice I,* hallamos el término *perturbationes* en Maggi, Giraldi, Vettori, y también en la traducción de Riccoboni: «talium perturbationum purgationem». Castelvetro *d*) dice *affezioni,* y Van Ellebode *affectiones.* Vemos *affetti* en Segni (*affetti* y *passioni* en el texto de 1518), Del Bene, Speroni (*facinora* en la carta fechada en 1565), Piccolomini y Guarini; *passioni* en Frachetta, Pigaffetta y Buonamici; *sollicitudines* en Pigna, y *vitia* en Maranta.

Los cuatro comentaristas del siglo XVII citados tienen unánimemente *passions.* Vemos el mismo término en la traducción de Dacier, y su equivalente, *Leidenschaften,* en el comentario de Lessing. En Batteux podría considerarse *impression* como el equivalente de πάθημα, mientras que en Butcher aparece en la traducción *emotions,* que alterna con *passions* en el comentario. Gudeman traduce *Gemütsstimmungen* «estados de ánimo»; Rostagni dice *sentimenti*; Hardy, *émotions*; Schadewaldt y Gigon, *Affekte.*

La traducción mayoritaria de παθήματα es, según esto, *pasiones.* Pero *pasión* es también la traducción de πάθος. Y «pasión», en español, tiene más bien el sentido de πάθησις «acto de padecer», o el de πάθος como causa del cambio producido en el sujeto, y apenas puede entenderse como el resultado de este cambio, sobre todo cuando el cambio es a peor, como lo es, por ejemplo, la enfermedad. Vimos, sin embargo, que éste era el sentido más claro de πάθημα, que, lo mismo que κάθαρσις, desde lo fisiológico o corporal extendió su alcance semántico, por analogía, a lo anímico.

Teniendo esto en cuenta, creo que una buena traducción española para πάθημα en este pasaje puede ser *afección,* que en su primera acepción, según el *DRAE,* significa «efecto que produce una cosa sobre otra», y, en un sentido más limitado, «enferme-

dad». Así, pienso que debe entenderse τὴν τῶν... παθημάτων κάθαρσιν «la purgación de las afecciones». Esta interpretación facilita la de todo el pasaje, incluidas las palabras δι' ἐλέου καὶ φόβου. Considero aquí la «compasión» (ἔλεος) y el «temor» (φόβος) como *pasiones* (πάθη) en el sentido de causas de un movimiento o cambio, y entiendo παθήματα como los efectos producidos en el alma por tales causas, y —puesto que aquí se trata de cambios a peor— como *afecciones*, estados de ánimo dolorosos o nocivos.

Según esto, lo que Aristóteles quiere decir es que la tragedia *lleva a cabo, por medio de la compasión y el temor*, es decir, utilizando la virtud curativa de estas dos pasiones, *la purgación de afecciones* o estados de ánimo nocivos o dolorosos. Qué estados de ánimo son éstos, lo veremos luego.

Si se acepta esta interpretación, queda resuelta la cuestión sintáctica sobre el genitivo τῶν παθημάτων. Esta cuestión la expone E. de Sousa en su comentario (pág. 119) del modo siguiente:

«Na verdade, do ponto-de-vista sintático, encontramo-nos, neste ponto, diante de manifesta ambigüidade. O genitivo "de tais emoções" (nótese la traducción de παθημάτων) pode ser entendido de quatro maneiras, que alistamos a seguir, com as traduções parafraseadas que a cada uma corresponderia:

1. genitivo "objetivo": "catarse [operada] sobre tais emoções";
2. genitivo "subjetivo": "catarse [operada] por tais emoções";
3. genitivo "subjetivo" e "objetivo": "catarse [operada] por tais emoções [sobre as mesmas emoções]";
4. genitivo "separativo": "catarse de tais emoções [= expurgação o eliminação de tais emoções]".

(Yo glosaría más bien, en este último caso, "catarse [que purga o ânimo] de tais emoções").

A mi juicio, la ambigüedad sintáctica, si la hay, quedaría reducida a las dos primeras posibilidades. El genitivo τῶν παθημάτων no podría ser separativo incluso por razones gramaticales. En genitivo separativo (normalmente, en prosa, precedido de una preposición, y equivalente al ablativo latino, cuando

éste es auténtico ablativo, y no, por ejemplo, instrumental o locativo) se pone el nombre que denota aquello de lo que algo se separa por sí o es separado por otro; lo denotado por el nombre que va en genitivo separativo no ejecuta ni experimenta, en cuanto tal, ningún movimiento; es, simplemente, el punto de arranque del movimiento ejecutado o sufrido por otro. He aquí un ejemplo bien claro, tomado del propio Aristóteles, *Física* VIII 7, 261a32-33: ἅπασαι γὰρ ἐξ ἀντικειμένων εἰς ἀντικείμενά εἰσιν αἱ κινήσεις καὶ μεταβολαί, «pues todos los movimientos y cambios son desde opuestos a opuestos». Aquí tenemos un auténtico genitivo separativo (ἐξ ἀντικειμένων) junto a un acusativo de dirección (εἰς ἀντικείμενα). Nótese que el movimiento no es ejecutado ni sufrido por los «opuestos».

Tampoco puede considerarse τῶν παθημάτων como genitivo «subjetivo» y «objetivo» a la vez. Este inusitado pluriempleo de un mismo genitivo sólo sería posible si tal genitivo fuese complemento de un nombre de acción reflexiva. En tal caso, el nombre en genitivo representaría simultáneamente al sujeto y al objeto del proceso denotado por el nombre del cual sería complemento el genitivo. No sería imposible en griego la expresión ἡ τοῦ Καλλίου κάθαρσις «la purgación de Calias» para denotar «la acción de purgarse Calias», en la cual el genitivo τοῦ Καλλίου sería al mismo tiempo subjetivo y objetivo, pues Calias sería a la vez sujeto y objeto del proceso denotado por κάθαρσις. Pero, en el pasaje de la *Poética* que comentamos, el sujeto lógico del proceso denotado por κάθαρσιν, el agente de la «purgación» no son las «afecciones» (τὰ παθήματα), sino *la tragedia.* Ésta es «la que lleva a cabo la purgación» (ἡ περαίνουσα τὴν... κάθαρσιν).

Cabría sostener que τῶν παθημάτων es un genitivo «subjetivo», interpretando, con Hardy, τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν como «la purgation propre à pareilles émotions». Pero entonces hay que sobreentender el objeto del proceso de purgación, que podría ser, con otro giro gramatical, el alma o el espectador. Pero, si recordamos que el sentido fundamental de κάθαρσις es el fisiológico, y si tenemos en cuenta pasajes aristotélicos como γιγνομένης καθάρσεως τῶν περιττωμάτων, ἃ τοῦ νοσεῖν αἴτια τοῖς σώμασιν «al producirse una purgación de los residuos que son causas de enfermedad para los cuerpos» (*De generat.*

animal. II 4, 738a28-29), parece claro que ni τῶν περιττωμάτων ni τῶν παθημάτων son genitivos subjetivos, sino objetivos: las *afecciones* (παθήματα) son el objeto de la *purgación* (κάθαρσις) llevada a cabo por la tragedia.

3) Finalmente, ¿cuál es en este pasaje el significado de τῶν τοιούτων? Para Hardy (pág. 17), las palabras τῶν τοιούτων tienen el valor de un simple demostrativo, referido aquí a la compasión y al temor exclusivamente. Se apoya en el uso frecuente del adjetivo lat. *talis* como demostrativo, según puede verse, por ejemplo, en el *talia fatur* de la *Eneida*, y también en el francés *pareil.*

Pero, en primer lugar, es discutible que *talia* en la citada expresión de Virgilio, donde pueden haber influido conveniencias métricas y estilísticas, equivalga exactamente a *haec.* Creo más bien que *talia* implica siempre un matiz realzador o ponderativo, mientras que *haec* sería simplemente referencial. Por lo demás, del uso latino, y a fortiori del románico, no podría sacarse una conclusión para el griego. En esta lengua, ni el uso común ni el aristotélico autorizan a considerar τοιοῦτος como equivalente de οὗτος. Ambos son, ciertamente, demostrativos; pero οὗτος es un demostrativo simple, con una función meramente referencial, mientras que τοιοῦτος, compuesto de τοῖος y οὗτος, implica siempre una calificación; no se refiere, sin más, como οὗτος, a algo o a alguien nombrado anteriormente (a veces, posteriormente); τοιοῦτος se refiere directamente a una cualidad o a una manera de ser, y sólo indirectamente al sujeto o a los sujetos de tal manera de ser. Y así lo usa Aristóteles, como puede verse en los textos citados en el *Index* de Bonitz. Para no alargarme excesivamente, me limitaré a la *Poética.*

En 52a10 leemos τοὺς τοιούτους μύθους referido a fábulas en que aparecen inesperadamente, pero unas a causa de otras, situaciones que inspiran compasión y temor. La traducción «tales fábulas» podría sustituirse por «este tipo de fábulas». En 53a3 aparece ἡ τοιαύτη σύστασις, que he traducido por «tal estructuración». Como puede verse por el contexto, Aristóteles no se refiere a la estructuración de una tragedia determinada, sino a un tipo de estructuración que puede darse en un número indeter-

minado de tragedias; la traducción «tal estructuración» podría sustituirse por «este tipo de estructuración». En 53a28 hallamos αἱ τοιαῦται, referido a cierto tipo de tragedias, no a unas tragedias determinadas; la expresión «tales tragedias» incluye no sólo muchas de Eurípides, sino todas las de final desgraciado. Nuevamente aquí podría traducirse bien «este tipo de tragedias». En 53b16 leemos τὰς τοιαύτας πράξεις, que he traducido por «tales acciones». Se refiere Aristóteles no a unas acciones determinadas, sino a las de cierto tipo, que pueden hacer temblar o compadecerse al oyente. También aquí sería buena la traducción «este tipo de acciones». En 54a11 vemos τὸ τοιοῦτον, y dos líneas después τὰ τοιαῦτα πάθη. En el primer caso, la forma neutra, en función pronominal, no se refiere a ningún sustantivo anterior (ni posterior), sino a las situaciones trágicas en que se produce cierta clase de agniciones. Mi traducción «tales situaciones» podría sustituirse por «este tipo de situaciones». Y, en la línea 13, τὰ τοιαῦτα πάθη, de sentido no muy distante al del anterior τὸ τοιοῦτον, que he traducido por «tales desgracias» (sobre esta traducción cf. la nota *ad locum*) y que podría haber traducido por «este tipo de desgracias», tampoco se refiere a unas desgracias determinadas. Finalmente, en 55a19 encontramos αἱ τοιαῦται referido a las agniciones de cierto tipo, como la que se da en el *Edipo Rey* de Sófocles o en la *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides. He traducido «tales agniciones», y también aquí podría traducirse «este tipo de agniciones». No invalida, sino que refuerza mi interpretación de τοιοῦτος su uso en 48a5, donde es sinónimo de ὅμοιος.

Volvamos ahora a τῶν τοιούτων παθημάτων. He traducido «de tales afecciones». ¿Podría sustituirse esta traducción por «de este tipo de afecciones»? No sería esto posible si τοιούτων tuviera aquí el valor de simple demostrativo referido a la compasión y el temor exclusivamente; no se podría decir entonces «la purgación de este tipo de afecciones», porque el lector de la traducción no entendería lo mismo que si se dijera «de estas dos afecciones», como tampoco al leer en 55a19 «tales agniciones» o «este tipo de agniciones» entiende «estas dos agniciones» (las que se dan en el *Edipo* y en la *Ifigenia*), sino «todas las semejantes a estas dos». Así, pues, por analogía con los demás pasajes citados de la

Poética, creo que debe entenderse aquí τῶν τοιούτων παθημάτων como «de tales afecciones», es decir «de este tipo de afecciones».

Pero con esto no queda resuelto el problema; no se ha dicho aún de qué tipo de «afecciones» se trata. ¿Son las «afecciones» del tipo de la compasión y el temor? Esto supondría que la compasión y el temor son también «afecciones». ¿Hemos de admitir esto sin más? Creo que hay que distinguir dos aspectos, quizá mejor, dos niveles de compasión y temor: uno es el nivel de la «pasión» (πάθος) en el sentido de causa del movimiento o cambio producido en el paciente (v. *supra*, punto 2); otro, el nivel de la «afección» (πάθημα) como efecto más o menos duradero de tal causa, y como estado nocivo o doloroso. La compasión y el temor por medio de los cuales la tragedia «lleva a cabo la purgación de tales afecciones» no alcanzan este segundo nivel; no llegan a ser en el espectador o lector estados nocivos o dolorosos; son, por el contrario, causa de placer: en 53b12 se dice expresamente que el poeta trágico debe proporcionar «el placer que nace de la compasión y del temor» (τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου ἡδονήν). Que la compasión o el temor pueden causar placer lo saben muy bien las personas aficionadas a las películas de terror o a las que les permiten «hartarse de llorar». Esta compasión y temor placenteros son «pasiones» (πάθη) voluntarias, no sólo aceptadas, sino buscadas por el paciente. No requieren purgación; son, por el contrario, medios para producirla.

Pero la compasión y el temor, como pasiones excitadas no por las tragedias del teatro, sino por las de la vida, pueden llegar a un nivel de violencia que las convierta en «afecciones» (παθήματα), es decir, en estados de ánimo dolorosos y nocivos. Leamos con atención el pasaje de la *Política* reproducido como tercer texto del *Apéndice I* (págs. 348-351): Aristóteles lo relaciona ex profeso con la *Poética*. Son particularmente esclarecedoras las diez líneas de 1342a5-15. Se nos dice aquí que «la pasión que en algunas almas ocurre violentamente, existe en todas, y la diferencia está en el menos y en el más», y se nos ponen como ejemplo precisamente «la compasión y el temor»; pero no sólo estas dos «pasiones», sino «también el entusiasmo, pues también por este movimiento están poseídos algunos» (κατακόχιμοί τινές εἰσιν). Nótese que Aristóteles habla aquí de las

«pasiones» (πάθη) —por ejemplo la compasión, el temor, el entusiasmo— como movimientos, pero movimientos que pueden llegar a poseer a las almas. Cuando el alma está poseída por una pasión, ésta ya no es voluntaria; se ha convertido en «afección», y necesita «purgación». Un medio para purgar las afecciones del alma es la música; concretamente para la afección de entusiasmo, los cantos sagrados que ponen fuera de sí al alma (τὰ ἐξοργιάζοντα μέλη); los poseídos por el entusiasmo, después de usar estos cantos, «quedan como si hubieran obtenido medicación y purgación». Aristóteles extiende aquí el poder catártico o purgativo de la música a toda clase de afecciones, pues añade inmediatamente: «Y esto mismo les sucederá también necesariamente a los compasivos y a los temerosos y a los dominados por cualquier pasión, y a los demás en la medida en que a cada uno le acometa alguno de tales accesos, y todos experimentarán cierta purgación y sentirán alivio junto con placer». Y termina diciendo que los cantos catárticos producen a los hombres una alegría inocua, sana, que no hace ningún daño.

Pues bien, frente a un poder tan extenso de los cantos catárticos, sería limitar demasiado la eficacia de la tragedia si le atribuyésemos exclusivamente la purgación de las afecciones de compasión y temor. Pienso, por el contrario, con Maggi, Giraldi, Vettori, Segni, Piccolomini, Pigaffetta, Corneille, Milton (v. los textos en *Apéndice I*), que la purgación operada por la tragedia se extiende a todas las afecciones que son del tipo de las que suelen padecer los personajes trágicos.

APÉNDICE III

SOBRE LA TRADUCCIÓN LATINA DE LA *POÉTICA*, POR ANTONIO RICCOBONI

En este apéndice selecciono datos del texto latino de la presente obra que pueden ser útiles a quienes se interesen por la traducción en general, y en particular por la traducción latina de la *Poética* llevada a cabo por Riccoboni.

Lo divido en nueve apartados. En el primero, que es el más amplio, relaciono, bajo el epígrafe *Discrepancias*, pasajes en que la traducción riccoboniana se aparta del texto griego de esta edición trilingüe hasta tal punto que la distancia entre ambos no puede salvarse con explicaciones de carácter puramente estilístico. La explicación está en que Riccoboni tenía delante otro texto griego, cuyo contenido puede generalmente determinarse a base de su propia traducción y documentarse con alguna de las ediciones conocidas de la *Poética*. Indico en primer lugar el pasaje de que se trata, según la paginación de la edición de Bekker, pero prescindiendo de las dos primeras cifras, de manera que, por ejemplo, 47a16 = página 1447, columna a, línea 16. A continuación va la palabra o frase griega en cuestión, seguida de la traducción de Riccoboni; por último, precedida del signo <, la lección que a mi juicio tendría el texto griego de Riccoboni, documentada en otras ediciones. Para el significado de las siglas, véase pág. 26. Cuando sigue un nombre entre paréntesis, casi siempre (Bekker) o (Kassel), es que la referencia documental ha sido tomada de su edición de la *Poética*.

El apartado segundo contiene una lista de palabras —generalmente partículas como μὲν, δὲ, καί; rara vez palabras de más contenido— omitidas por Riccoboni en su traducción.

En el tercero, por el contrario, señalo la adición en la traducción de palabras que no tienen correspondencia en el texto griego.

En el apartado cuarto menciono algunos casos de concentración estilística.

En el quinto presento una lista más nutrida de ejemplos del procedimiento opuesto, que es la traducción explicativa.

En el sexto consigno manifestaciones de libertad estilística por parte del traductor.

En el apartado séptimo recojo ejemplos de un caso particular del procedimiento anterior, que llamo variación estilística, y me detengo especialmente en su aplicación a la traducción de la fórmula ὁ μὲν... ὁ δὲ...

En el octavo aduzco muestras de otros rasgos estilísticos: la traducción de participios, de infinitivos, de adjetivos, la conversión de un complemento en sujeto, el hipérbato.

Finalmente, en el apartado noveno —y no sin cierta repugnancia, sólo vencida por un gran deseo de objetividad— incluyo algunos ejemplos de traducción poco afortunada, que, con algo más de atención, Riccoboni podía haber mejorado sin gran esfuerzo.

1

Discrepancias

47a16 μιμήσεις: imitatio < μίμησις N^a (Bekker).

47a17 ἢ γάρ τῷ γ' ἐν ἑτέροις: aut enim quod genere diversis < ἢ γάρ τῷ γένει ἑτέροις Π (Kassel); también G.

47a20 διά τῆς φωνῆς: utrisque < ἀμφοτέροις; cf. *supra* pág. 38.

47b8 μιγνῦσα: mixtis. No hay texto justificante. Puede ser una pequeña libertad estilística.

47b9 ⟨ἀνώνυμος⟩ τυγχάνουσα: qualis fuit. El texto de R no tenía ἀνώνυμος; pero τυγχάνουσα solo tampoco explica la traducción. Hardy anota: «τυγχάνουσα A, quod qui admittunt aliquid hic intercidisse statuunt». Pudiera ser οἷα.

47b14 ἐλεγοποιούς: alios quidem elegorum fictores < τοὺς μὲν ἐλεγ. G.

47b22-23 καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον: iam poëta non est appellandus < οὐκ ἤδη καὶ ποιητὴν προσαγ. G y Bekker; éste anota en su aparato crítico: οὐκ ἤδη om. N^a A^c B^c.

48a5 ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ: ut ex pictoribus Polygnotus. γὰρ om. en N^a (Bekker); también en G. En lo demás, quizá se trate de libertad estilística.

48a15 ὥσπερ γὰρ Κύκλωπας: ut qui fecit Cyclopes. Para el texto gr. cf. *supra* pág. 38. R anota al margen: «Nobis placet ut legatur, non ὡς πέργας, nec ὡς πέρσας; sed ut quidam correxerunt, ὡς ποιήσας.

48a31 τῆς μὲν γὰρ κωμῳδίας: comoediam quidem. Omite γὰρ, como también B y G.

48a34 Χιωνίδου καὶ Μάγνητος: quam Chonnides et Magnetes. Malas transcripciones: Χωνίδου (A B Φ, según Kassel) podía haber dado quam Chonides, pero no Chonnides, y Μάγνητος Magnes, no Magnetes.

48a38 ἀτιμαζομένους: nominati. R parece haber leído ὀνομαζομένους, no documentado.

48b3 ταῦτα: tam multa. ¿Leería R τοσαῦτα? No documentado.

48b8 ποιεῖται: faciunt. R parece haber leído ποιοῦνται, o puede tratarse de atracción al plural por *differunt*, que tiene el mismo sujeto lógico.

48b12-13 αἴτιον δὲ καὶ τούτου: ac signum huius rei etiam est. R parece haber leído σημεῖον en vez de αἴτιον; aunque *signum* puede deberse a influjo de σημεῖον δὲ τούτου en lín. 9.

48b35-36 δραματικὰς: dramatice. ¿Leería R δραματικῶς?

49a1 οὗτος: ipse. R parece haber leído αὐτός.

49a8 (εἰ) αὐτό τε καθ' αὐτὸ κρίνεται εἶναι: tum si res ipsa per se iudicetur < αὐτό τε καθ' αὐτὸ κρινόμενον G.

49a10 γενομένης: nata est < γενομένη. Kassel anota: «γενομένης A B: corr. recentiores quidam (qui et αὐτοσχεδιαστικὴ pro -ῆς, falso)»; entre estos últimos Bekker, que sin embargo anota: «γενομένης οὖν et αὐτοσχεδιαστικῆς N^a A^c B^c».

49a28-29 ὡς ἕκαστα: ut singula se habent. *se habent* supone después de ἕκαστα un ἔχουσι no documentado.

49a29 ἔστω ἡμῖν εἰρημένα: ac de his quidem tam multa a nobis dicta sint < περὶ μὲν οὖν τούτων τοσαῦτα ἔστω ἡμῖν εἰρημένα G y Bekker.

49b3 οἱ λεγόμενοι: pauci. R leería quizá ὀλίγοι, que no hallo documentado.

49b6 Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις: Epicharmus et Phormis coeperunt < Επ. καὶ Φόρμ. ἦρξαν G.

49b8-9 λόγους καὶ μύθους: sermones vel fabulas < λόγους ἢ μύθους N^a (Bekker); también G.

49b9-10 μέχρι μόνου μέτρου μετὰ λόγου μίμησις εἶναι: usque ad solum hunc terminum... quod sit cum sermone imitatio... Falta la trad. de μέτρου, y, en cambio, no hay en el texto gr. correspondencia de *terminum*. No creo que esta palabra sea adición explicativa; se podía haber traducido «usque ad solum hoc, quod...» ¿Habrá interpretado R μέτρου como «medida», «espacio»? Sería mala traducción.

49b19 ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα: quae vero ipsa, non omnino < ἃ δὲ αὐτή apogr. (Hardy); también G; οὐ πάντως B (Kassel).

49b21 περὶ... τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς: de imitatione... quae fit in hexametro < περὶ... τῆς ἑξαμέτρου μιμητικῆς G.

49b28 λέγω δὲ: iam dico < λ. δὴ N^R (Bekker).

49b35-36 ὃ... πᾶσαν: id ipsum quod (*ipsum* quizá ad. estilística) omnibus < πᾶσιν Madius (Hardy, Kassel). R advierte en nota: «Legendum est πᾶσιν omnibus, non πᾶσαν omnem».

50a5 καθ' ὃ: secundum quos < καθ' ἃ rec. Lat (Kassel); también G.

50a8 καθ' ὃ: secundum quas < καθ' ἃ apogr. (Hardy); también G.

50a12-13 Falta la trad. de καὶ παρὰ ταῦτα... τοῖς εἴδεσιν. Muchos editores, a los que sigue Hardy, escribieron πάντες en vez de οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν, y consideraron estas palabras como glosa. Tampoco Kassel las cree auténticas.

50a16-17 πράξεως: actionum < πράξεων B; también G.

50a17-18 καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία...: et vitae et felicitatis et infelicitatis. etenim felicitas... < καὶ βίου, καὶ εὐδαιμονίας, καὶ κακοδαιμονίας· καὶ γὰρ ἡ εὐδαιμονία... G. y Bekker.

50a23-24 ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως: nam sine actione < ἄνευ γὰρ πράξεως G.

50b8 ἔστιν δὲ ἤθος μὲν τὸ τοιοῦτον: iam mores sunt tale quiddam. R parece haber leído δή, no documentado. Extraña, además, la trad. de τὸ τοιοῦτον por *tale quiddam*. ¿Será *quiddam* errata por *quidem*, que correspondería a μέν?

50b10-11 διόπερ... φεύγει om. B (Kassel). R omite la trad. de estas palabras, excepto ὁ λέγων, que se incluye en la frase anterior: «utrum dicens eligat aut fugiat». Sin duda el texto gr. de R era como el de G: τὴν προαίρησιν ὁποῖά τις ἐστὶν ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων.

50b16 τῶν δὲ λοιπῶν: Reliquarum vero quinque < τ. δ. λοιπῶν πέντε Π (Kassel).

50b25-26 ἔστι γὰρ... μέγεθος. Falta en la traducción. O en el texto griego de R o en la trad. de éste se produjo un salto de μέγεθος a μέγεθος o de *magnitudinem* a *magnitudinem*.

51a7-8 εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγῳδίας ἀγωνίζεσθαι: si enim termino opus esset causa tragoedias recitandi. *Termino* puede ser interpolación por descuido del propio R, influido por el *terminus* próximamente anterior. En cuanto a lo demás, R anota: «Lege-

batur ἕκατον τραγωδιας [sic] ἀγωνίζεσθαι centum Tragoedias recitare. Correctum est ἕνεκα τοῦ τραγωδίας ἀγωνίζεωσθα» [sic].

51a11-12 ὡς... διορίσαντας εἰπεῖν: ut... re definita dicam < ὡς διορίσαντα εἰπ. B (Kassel).

51a28 ἢ εἰκὸς om. en la traducción, sin duda por descuido, pues no hay texto gr. que justifique la omisión.

51a30 καθάπερ καὶ ἐν: ut in < om. καὶ N^a (Bekker); también G.

51a35 οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν: id nec pars quidem est < οὐδὲ μόριον τοῦτό ἐστι G.

51b2 τεθῆναι: ponere < τιθέναι N^a (Bekker); también G.

51b7 ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον: historia magis singularia. La om. de δὲ *autem* y la adición de *magis* pueden ser estilísticas; la adición, influida por el *magis* inmediatamente anterior.

51b17 οὔπω: non. R parece haber leído οὐ, no documentado. ¿O será *non* errata por *nondum*?

52a2 ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα: atque haec fiunt maxime talia < τ. δ. γ. μ. τοιαῦτα G.

52a7 οἷον ὡς: sicuti. ὡς om. N^a (Bekker); también G.

52a13 ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται: ne aliud quaeramus, sunt tales. La trad. de εὐθὺς por *ne aliud quaeramus* es extraña.

52a14-15 ἧς γινομένης: qua facta < ἧς γενομένης G.

52a16-17 πεπλεγμένην δὲ: implexa est < πεπλεγμένη δὲ AΦ (Kassel); pero quizá se trate de una simple variación estilística.

52a33 περιπετείᾳ γένηται: peripetiae fiunt < περιπέτειαι Π γίνονται A (Kassel); περιπέτειαι γίνωνται G. — ἡ ἐν τῷ Οἰδ[ποδι: in Oedipode < ἐν τῷ Οἰδ. B (Kassel); también G.

52b26 πρότερον εἴπαμεν: prius dictae < πρ. εἴρηται G.

53a5-6 ἔλεος... ὅμοιον. R no traduce estas palabras, om. también en B. Se produjo un salto de un ὅμοιον a otro.

53a6 ἔσται: apparet < φαίνεται G.

53a17 γιγνόμενον: quod observatur. Choca esta traducción, para la que no hallo texto documentado. Pudiera ser libertad estilística. — πρῶτον antea < πρὸ τοῦ B (Kassel), G y Bekker.

53a31 ἡ διπλῆν...: eius fabulae quae duplicem... Chocan las palabras *eius fabulae*, que ni tienen correspondencia en el texto gr., ni explican, sino que complican.

53b17 ἐχθρὸς ἐχθρόν: inimicus inimicum occiderit < ἐχθ. ἐχθ. ἀποκτείνῃ G y Bekker.

53b18 ποιῶν οὔτε μέλλων: dum facit neque dum facturus est, monstrat < π. οὔτε μ. δείκνυσι G y Bekker.

54a2 τὸ δὲ πρᾶξαι: nam fecisse < τὸ γὰρ πρ. N^a (Bekker), G.

54a35-36 ὥστε... εἰκός om. en R, lo mismo que en N^a (Bekker); salto de εἰκός a εἰκός.

54b7 οἷον τὸ: ut quae < οἷον τὰ G y Bekker.

54b15 ταῦτα δὴ διατηρεῖν: iam vero haec oportet servare < τ. δὴ δεῖ διατ. G y Bekker.

54b15-16 καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης... τῇ ποιητικῇ: et ad ea quae sub sensum cadunt consequentia poeticae, praeter illa quae sunt ex necessitate. R parece haber leído τὰς παρὰ τὰ (no documentado). Traduciría entonces τὰς... αἰσθήσεις por «ea quae sub sensum cadunt» (trad. explicativa) y παρὰ τὰ ἐξ ἀνάγκης por «praeter illa quae sunt ex necessitate», desplazando estas palabras para mayor claridad.

54b20 ᾗ πλείστῃ: qua plurimi < ᾗ πλεῖστοι G y Bekker.

54b34 ἐκεῖνος... ὁ ποιητὴς: ille vero per signa. ac ipse quidem dicit quae vult poëta < ἐκεῖνος δὲ διὰ σημείων. ταῦτα οὖν αὐτὸς λέγει ἃ β. ὁ π. G.

55a6 Πολυίδου: Polyidis < Πολυείδους Ξ (Kassel).

55a10 ἐν τοῖς Φινείδαις: in Phoenidibus < ἐν ταῖς Φοινίσιν G.

55a14-16 τὸ μὲν γὰρ... ἐωράκει. Falta en A; al parecer, salto a palabra igual, de un τὸ τόξον al otro. El original gr. de R tampoco tenía estas palabras; además, en vez de τὸ μὲν γάρ, parece haber tenido, como el de G, ὁ μὲν γάρ. He aquí el texto completo de G, que corresponde bastante bien a la trad. de R: ὁ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἔφη γνώσεσθαι, ὃ οὐχ ἐωράκει· ὁ δέ, ὡς δι' ἐκείνου ἀναγνωριοῦντος, διά τούτου ἐποίησε παραλογισμόν.

55a26 ἐπετιμᾶτο: reprehenditur < ἐπιτιμᾶται τῷ G.

55a29-30 καὶ τοῖς σχ. συναπ.: oportet figuris exornando exercere poësim < om. de καὶ (¿leería R δεῖ?); τοῖς σχ. συναπ. ποιεῖν G.

55a31 καὶ χειμαίνει: quamobrem et fluctuare facit < δι' ὃ καὶ χειμαίνει G.

55a34 τούς τε λόγους: hos autem sermones < τούτους τε λόγους N^a A^c B^c (Bekker), Π (Kassel).

55b2 παρατείνειν: inserere < παρενείρειν G.

55b4 θύσασιν: immolantibus < θύουσι N^a (Bekker).

55b7 τὸ δὲ: propter nescio quid < (?). G tiene διὰ τί; R leería quizá διά τι.

55b10 Πολύιδος: Polyides < Πολυΐδης G.

55b13 τὰ ἐπεισόδια: episodia, considerare < ἐπεισόδια σκοπεῖν G y Bekker.

55b22 ἐπιθέμενος: ipsos decipiens < αὐτοῖς ἐπιθέμενος G y Bekker.

55b30 τά τε προπεπραγμένα: ea quae gesta sunt < τά τε πεπραγμένα G.

56a17 ὥσπερ Εὐριπίδης, ⟨ἢ⟩ Νιόβην: ut Euripides Hecubam < Ἑκάβην vertit G. Valla (Kassel). Pero R anota al margen, como variante, ὥσπερ Εὐριπίδης Νιόβην ἢ Μήδειαν, que es el texto de G.

56b23 συνθετή: intelligibilis < συνετή A B; cf. nota 283 a mi traducción.

57a4 φωνὴ ἄσημος ἢ ἐκ πλειόνων: vox non significativa ex pluribus < φ. ἄσ. ἐκ πλ. G.

57a5 μίαν σημαντικὴν φωνήν: unam vocem < μίαν φωνήν G.

57a9 πεφυκυῖα τίθεσθαι: idoneam < πεφυκυῖαν N^a (Bekker) y Φ (Kassel) quae componatur < συντίθεσθαι G.

57a12-13 ὡς... σημαῖνον: ut... significat < ὡς... σημαίνει G.

57a16 σημαίνει: adsignificat < προσσημαίνει G, como en lín. 17.

57a32 Om. la trad. de οἷον γῆ, om. también en G.

57a33-34 Om. la trad. de πλὴν... ἀσήμου, om. también en G y Bekker.

57b11 ἤ δὴ: iam < ἤδη N^a A^c (Bekker).

57b14 καὶ «τεμὼν ἀτειρεῖ χαλκῷ». Omite καὶ y en el texto entrecomillado lee τάμνεν como G.

57b21-22 τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως: scutum poculum Martis et poculum scutum Bacchi < τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως καὶ τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου G.

57b22-23 ἡ ὁ γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἑσπέρα πρὸς ἡμέραν: praeterea similiter se habet vespera ad diem et senectus ad vitam < ἔτι ὁμοίως ἔχει ἑσπέρα πρὸς ἡμέραν καὶ γῆρας πρὸς βίον G.

57b24-25 ἢ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἑσπέραν βίου ἢ δυσμὰς βίου: et senectutem vesperam vitae, vel ut Empedocles, occasum vitae < καὶ τὸ γῆρας ἑσπέραν βίου ἢ ὥσπερ Ἐμπ. δυσμὰς βίου G y Bekker.

57b35 ἐρνύτας: Ἐρνύτας G.

58a2-3 τὸ δὲ ἂν ἀφῃρημένον τι ᾖ αὐτοῦ: hoc vero si sublatum fuerit quippiam vel ab ipso vel ab eo quod inculcatum est < τὸ δὲ ἂν ἀ ῃρημένον ᾖ τι, ἢ αὐτοῦ ἢ ἐμβεβλημένου G.

58a8 αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων: praeterea ex nominibus < ἔτι τῶν ὀνομάτων G.

58a10 ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται: quaecunque ex aliquo eorum quae muta sunt constant. G tiene ὅσα ἐκ τούτων ἀφώνων σύγκειται, pero R supondría más bien ὅσα ἔκ τινος τῶν ἀφ. σύγκ., no documentado.

58a26 βαρβαρισμός: etiam barbarismus < καὶ βαρβ. N^a (Bekker), G.

58a30 τὰ δὲ ἐκ τῶν γλωττῶν: ex linguis vero < ἐκ δὲ τῶν γλ. G, Bekker, Hardy.

58a31 δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαί πως τούτοις: quamobrem aliquo modo his temperatur < δι' ὃ ἀνακέκραταί πως τούτοις G.

58a32 γὰρ: ac < οὖν G.

58b17 ἐπὶ τῆς γλώττης: in linguis. No hay documentación de ἐπὶ τῶν γλωττῶν; quizá pequeña libertad del traductor, o atracción inconsciente al plural por ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν in translationibus et in aliis formis.

59a8 τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστιν: est simile intueri < τὸ ὅμ. θ. ἐστιν G.

59a20 μέσα: medium < μέσον G y Bekker.

59b9 ἢ παθητικήν: aut affectam oportet esse < ἢ παθ. δεῖ εἶναι G y Bekker.

59b18-19 ἱκανὸς ὁ εἰρημένος: sufficiens dictus est < ἱκανὸς εἰρημένος G.

59b37 μίμησις: motio < κίνησις $N^a A^c$ (Bekker).

60a4 τὸ ἁρμόττον αὐτῇ: illud ipsum quod congruit < τὸ ἁρμ. αὐτὸ G.

60a21 τουδὶ ὄντος τοδὶ ἢ ἢ γινομένου γίνεται: dum unum est aut factum est, alterum fit < τουδὶ ὄντος ἢ γινομένου τοδὶ γίνεται G.

60a22-23 διὸ δή, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος: idcirco primum iam certe mendacium est. R no parece haber entendido ἄν como condicional, y cambia la puntuación.

60a25-26 Om. la trad. de παράδειγμα... Νίπτρων, omitido también en G.

60a27 ἀδύνατα εἰκότα... δυνατὰ ἀπίθανα: quae fieri non possunt et verisimilia sunt..., quae fieri possunt et parum apposita sunt ad persuadendum < ἀδ. καὶ εἰκ.., δυν. καὶ ἀπίθ. G.

60b16 εἰ μὲν γάρ: etenim aut < ἡ μὲν γάρ A (Kassel); también G. R leería sin duda ἢ μὲν γάρ.

60b17 εἰ: aut < ἡ G. R leería ἤ.

60b18 τὸ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς: praeelegit non recte, quod per accidens est < τὸ προελ. μὴ ὀρθ., κατὰ συμβεβηκός G.

60b18-19 ἀλλὰ... προβεβληκότα: sed fecit equum... dextram partem. Hay cambio de puntuación. Al hacer terminar aquí la frase, R introduce un verbo (*fecit*) que complete el sentido. Lo mismo sucede con *est* en la frase siguiente: aut erratum *est* < ἢ τὸ... ἁμάρτημα. Nuevamente pone R punto en lín. 20, después de ἄλλην τέχνην > aliam artem. Convierte así en nueva frase el miembro de la anterior ἢ ἀδύνατα πεποίηται > aut quae fieri non possunt, facta sunt; con ello ἀδύνατα, que en mi interpretación es complemento directo de πεποίηται (cuyo sujeto implícito es ἡ ποιητική), pasa a ser sujeto de este mismo verbo. R vuelve a poner punto después de πεποίηται > facta sunt.

60b21 ὁποιαοῦν, οὐ καθ' ἑαυτήν: haec igitur qualiacunque fuerint, non per se sunt < ταῦτ' οὖν ὁποῖα ἂν ᾖ, οὐ καθ' αὐτήν G.

60b22 πρῶτον μέν: primum enim < πρῶτον μέν γάρ G.

60b25 εἰ οὕτως: quemadmodum si sic < οἷον εἰ οὕτως G.

60b27 ἢ μᾶλλον ἢ ⟨μὴ⟩ ἧττον: vel magis vel minus < ἢ μᾶλλον ἢ ἧττον. He aceptado la adición de Ueberweg; cf. *Metaf.* X 5, 62a26.

60b28 ἡμαρτῆσθαι: peccatum est < ἡμάρτηται G, Bekker.

60b32 ἀμιμήτως: mala imitatione < κακομιμήτως G, Bekker.

60b33 ἀλλ' ἴσως ⟨ὡς⟩ δεῖ: at qualia oportet < ἀλλ' οἷα δεῖ G, Bekker; ὡς es adición de Vahlen.

60b34-35 ταύτῃ λυτέον: quamobrem hac ratione solvendum est < δι' ὃ ταύτῃ λυτέον, con punto alto antes de δι', G.

61a1 ὥσπερ Ξενοφάνει: quemadmodum Xenophanes < ὥσπερ Ξενοφάνης G, Bekker. — ἀλλ' οὖν φασι. τὰ δὲ ἴσως οὐ βέλτιον sed non dicunt haec. fortasse autem non melius < ἀλλ' οὔ φασι τάδε. ἴσως δὲ οὐ βέλτιον G, Bekker.

61a12 «ὅς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός»: «specie quidem erat malus» < εἶδος μὲν ἔην κακός G.

61a17 ἅμα δέ φησιν: et illud < καὶ τὸ G.

61a23 Om. la trad. de εὖχος ἀρέσθαι, om. también en AΦ (Kassel) y en G y Bekker.

61a25 ζωρά τε πρὶν κέκρητο. El texto reproducido por R: ζῶρά τε πρὶν ἄκρητα, aparte de la acentuación defectuosa de ζῶρα, no puede tener el sentido que le da R, porque ζωρά y ἄκρητα son casi sinónimos y ambos pueden traducirse por *pura*. No he hallado documentación de ἄκρητα. G, que tantas veces concide con R, tiene ζωρά τε πρὶν κέκριτο.

61a27 τὸν κεκραμένον: ut aqua temperatum < οἷον τ. κ. G, Bekker.

61a30-31 εἴη δ' ἂν τοῦτό γε κατὰ μεταφοράν: atque hoc profecto non esset secundum translationem < εἴη δ' ἂν οὐ τοῦτό γε κ. μ. G.

61a34 τὸ ταὐτῃ κωλυθῆναι ποσαχῶς ἐνδέχεται: eo quod prohibitum sit. illud autem «quotupliciter» > τῷ ταύτῃ κωλυθῆναι. τὸ δὲ ποσαχῶς G, Bekker.

61b8 ἀλλ' οὐκ 'Ικάριον' διαμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα: non (om. ἀλλ') Icarium propter erratum. quaestio autem... R anota al margen: Διαμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα. Alias διαμάρτημα [sic]. τὸ δέ πρόβλημα. Quam lectionem secuti sumus.

61b9-19 πρὸς τὴν ποίησιν: vel ad poesim < ἢ πρὸς τ. π. G, Bekker.

61b12 οἷον: quales < οἵους G, Bekker.

61b13 ἀλλὰ βέλτιον: verum spectatur etiam melius < ἀλλά καὶ πρὸς τὸ βέλτιον G y Bekker.

61b21 Αἰγεῖ: Aegeeti < Αἰγειήτου G y Bekker.

61b22 τά μὲν οὖν ἐπιτιμήματα: atque has quidem reprehensiones < ταῦτα μὲν οὖν ἐπιτ. G.

61b28 ἀεί, λίαν δῆλον: manifestum est < δῆλον G y Bekker.

62a3 ⟨οἳ⟩: quamobrem < διό G y Bekker. οἳ es conjetura de Vettori.

62a5 πρῶτον μὲν οὐ... ἡ κατηγορία: ac primum quidem accusatio < πρῶτον μὲν οὖν οὐ... κατηγορία G.

62a6 περιεργάζεσθαι: uti. ¿Será errata por *abuti*?

62a10 ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων: ingenuas mulieres imitantibus. R anota: «Secuti sumus illam correctionem ἐλευθ. γυν. μιμουμένοις».

62a15 καὶ ἔτι: quod < καὶ ὅτι N^{a} (Bekker); también G.

62a16 καὶ τάς ὄψεις: et apparatum < καὶ τὴν ὄψιν G, Bekker.

62b3-4 ἡ μίμησις: qualiscunque imitatio < ὁποιαοῦν μίμησις G y Bekker.

62b6 ἢ βραχέως: necesse est vel ut breviter < ἀνάγκη ἢ βραχέα G, Bekker.

62b7 λέγω δὲ οἷον...: sed si faciant plures, quemadmodum... < ἐάν δὲ πλείους, λέγω δὲ οἷον... G y Bekker. Kassel anota: «ante λέγω lac[unam] stat[uerunt] multi, post οἷον alii». R añade *faciant* y omite λέγω δὲ.

62b8 ᾖ συγκειμένη, ὥσπερ ἡ 'Ιλιὰς...: fuerit composita, non erit una; ut Ilias... < ᾖ συγκ., οὐ μία· ὥσπερ ἡ 'Ιλ. G y Bekker.

2

Omisiones

Se citan aquí pasajes en que R omitió en la traducción palabras que probablemente estaban en su original griego. Muchas de estas omisiones tendrían intención estilística; algunas, sin duda, serán descuidos del traductor.

47a17	μὲν... δὲ...
47a21	καὶ (de κἂν). — μὲν.
47b14	ὡς.
47b25	λέγω δὲ (no suele traducirlo cuando va seguido de οἷον u otra partícula semejante).
48a9	τοῦτον τὸν τρόπον (probable descuido). — 1.er καὶ.
48a13	ποιῆσας πρῶτος.
48a17	μὲν... δὲ...
48a29	καὶ.
48a33	ἦν.
48b4	μὲν.
48b5	τινὲς.
48b19	διὰ... ἄλλην.
49a7	ἄρα.
49a32	μὲν.
49b11-12	ταύτῃ διαφέρουσιν.
50a9	1.er καὶ.
50a37	καὶ.
50a39	καὶ.
50b13	εἶναι.
50b27	μὲν.
50b29	δὲ.
50b31	δὲ.
51a6	μὲν.
51a28	cf. *Discrepancias*.
51a29	δὲ.
51b7	cf. *Discrepancias*.
51b8	μὲν.
52a17	δὲ.
52a22	μὲν.
52b6	μὲν.
52b10	μὲν.
52b20	δὲ.
52b21	δὲ.
52b22	μὲν.
53b2-3	τῶν πραγμάτων.
53b28	2.º καὶ.
53b38	γιγνώσκοντα (la omisión de [*sciens*] es grave; daña al sentido de la frase).
54a4	καὶ.
54a21	δὲ.
55a3	γὰρ.
55b29	καὶ.
55b32	δὲ.
56a9	2.º δὲ.
56a12	δὲ.
56a31-32	ἢ ἐπεισόδιον ὅλον.
56b22	οὖν γ δὲ.
56b38	δὲ.
57a10	δὲ.
57a14	δὲ.
57a23	δὲ.
57b7	δὲ.
57b9	δὲ.
57b11	δὲ.
57b13	δὲ.
57b16	δὲ.
57b33	δ'.

57b35	δὲ.	59a18	ὅτι.
58a6	δ'.	59a21	δῆλον.
58a12	καὶ.	59b12	καὶ.
58a26	αὕτη.	59b19	καὶ.
58b22	μὲν.	60b33	καὶ.
58b30	(om. la inclusión y la trad. de todo el verso Δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν).	61a16	οἷον.
		61a34	ταύτῃ.
		61b8	ἀλλ'.
		61b16	οὕτω.
59a4	μὲν.	62b7	λέγω δὲ (cf. *supra* 47b25).

Como puede verse, las omisiones son generalmente de escasa importancia. Se trata muchas veces de μὲν, δὲ, καὶ; es decir, de partículas conjuntivas, que R ha omitido probablemente para aligerar la frase latina.

3

Adiciones

En este apartado se señalan, poniéndolas en cursiva, palabras que, sin tener correspondencia en los textos griegos conocidos, fueron añadidas por R, probablemente por razones estilísticas; con frecuencia, para mayor claridad de la traducción. Relaciónese este apartado con el n.° 5: *Explicación.*

48a8	*ipsius.*
48a25	τῶν μέτρων: *omnium* metrorum.
48b1	*ostendunt.*
48b7	*ipsi.* — *homo.*
48b17	*sit.* — *esse.* La adición de formas del verbo *sum* es muy frecuente. — *eum.*
48b22	πρὸς αὐτά: ad *haec* ipsa.
49a38-b1	διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι: quia *in ipsa* positum studium non est.
49b2	ἐθελονται ἦσαν: *illi* voluntarii erant.
50a23-24	*est* (dos veces).
50a31	ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον: sed multo magis *efficiet.*
50a32-33	σύστασιν πραγμάτων: compositionem rerum *bene factam.*
50b12	ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν: *aut* esse aut non esse.
50b21	τῆς τῶν ποιητῶν: quam *ars* poetarum.

51a9 καὶ ἄλλοτέ φασιν: et aliis temporibus *factum esse* affirmant.
51b7 τὰ καθ' ἕκαστον: *magis* singularia; cf. *Discrepancias*.
52b15 διαιρεῖται: *ipsa* dividitur. Lo mismo en 52b27.
53a3 ἀλλ' οὔτε ἔλεον: sed neque misericordiam *habet*.
53a31 ἡ διπλῆν... ἔχουσα: *eius fabulae* quae duplicem habet. Cf. *Discrepancias*.
53a34 ἀκολουθοῦσι: *eam* sequuntur.
53a35-36 ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή: *ea quae* a tragoedia *proficiscitur* voluptas.
54a19 ἔστιν δὲ: est vero *hoc*.
54b23 Καρκίνος: *dicit* Carcinus.
54b28 αἱ πίστεως ἕνεκα: quae fidei causa *adhibentur*.
54b33-34 διὰ τῆς ἐπιστολῆς: *agnita* per epistolam.
55a19 βούλεσθαι: *eam* velle.
55b6 ἐλθεῖν: *huc* venire.
57b31 προσαγορεύσαντα: *ut* cum appellaverit.
58a13 εἰς ὅσα: in quaecunque *desinunt*.
58b3 διά... ἔχειν: quia *hoc*... se habet.
58b19 τὴν ἀρχήν: *et* principium.
58b21 τὸ μὲν: *atque* unum quidem.
59b23 ἴδιον: *et quidem* proprium.
60a1-2 ἀτοπώτερον: absurdius *fit*.
60a36 τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν: *nempe* quae circa expositionem.
60b30 τὸ ἁμάρτημα: peccatum *maius*.
60b36 οὔτε βέλτιον οὕτω λέγειν: neque *licet* dicere melius sic.
61a29 καὶ χαλκέας: et *vocant*... aerarios.
61a30 οὐ πινόντων: non bibentibus *diis*.
61b30 ἂν μὴ αὐτὸς προσθῇ: nisi ipse *poeta*... adiunxerit (cf. *infra* 9: *¿Malas traducciones?*).
62b7 ἐὰν δὲ πλείους (cf. *Discrepancias*): sed si *faciant* plures.

4

Concentración

Entiendo por concentración de la traducción el procedimiento por el cual R procura decir lo mismo que su original griego, pero con menos palabras latinas. Como suele acontecer en toda traducción, este procedimiento es menos frecuente que su opuesto, la traducción explicativa. Resulta especialmente difícil en traducciones del griego, y más de textos de Aristóteles.

47a15-16 y 25 τυγχάνουσιν οὖσαι: sunt.
47a17-18 ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον: diverso et non eodem modo.
47b25 λέγω δὲ οἷον: nempe.
48a23 σχεδὸν ἀεί: semper.
49b2 ὀψέ ποτε: sero.
49b32-33 ὁ τῆς ὄψεως κόσμος: apparatus.
50b30 ὡς ἐπὶ τὸ πολύ: plerunque.
51a33 μετατιθεμένου τινὸς μέρους: transposita aliqua (om. *parte* porque acaba de decir *partes constare,* y se sobreentiende fácilmente).
52a31-32 πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν: ad prosperam fortunam vel adversam.
52b35 ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν: ex prospera fortuna in adversam. (Lo mismo en 53a2.)
53a14 εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας: in prosperam fortunam ex adversa, y en lín. 15: ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν: ex prospera in adversam.
54a8 ἐκδιδόναι μέλλων: dediturus.
54a11 Cf. *infra, Libertad estilística.*
54b23-24 » » » »
55b28 εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν: in prosperam fortunam vel adversam.
59b25-26 καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος: et histrionum est (con om. de *pars*).
61a6 εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον: utrum laude an reprehensione dignum sit.

5

Explicación

La explicación es el procedimiento opuesto a la concentración. Podrían incluirse aquí casi todos los pasajes citados arriba bajo el epígrafe 3. *Adiciones.* Nótense las palabras latinas que, sin tener correspondencia exacta en el texto griego, sirven para que se entienda mejor la traducción.

48a18 τῶν νῦν: quam ii qui nunc sunt.
48b9 τοῖς μιμήμασι: rebus imitatione expressis.
48b10 ἐπὶ τῶν ἔργων: in operibus opificum.
49a17 τὰ τοῦ χοροῦ: ea quae ad chorum pertinent.

49a26 ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους: in collocutione quam in vicem habemus.

49a38-b1 διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι: quia in ipsa positum studium non est.

49b7 τῶν δὲ Ἀθήνησιν: eorum vero qui Athenis orti sunt.

49b21 Περὶ... τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς: de imitatione quae fit in hexametro (cf. *Discrepancias*).

49b23-24 ὅρον τῆς οὐσίας: definitionem unde patet ipsius natura.

50a34 αἵ τε περιπέτειαι: nempe peripetiae.

50a35 ποιεῖν: rem poeticam agere.

50a36 ἀκριβοῦν: res exquisite tractare.

50b2-3 λευκογραφήσας: si quis albo describeret.

50b21 τοῦ σκευοποιοῦ: illius qui scenam conficit.

51b8 τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν: cum exponitur quemadmodum tali talia contingat dicere.

52a9 θεωροῦντι ἐμπεσών: cum in eius caput incidisset, dum ipse spectaret.

52a25-26 ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ... φόβου: cum venisset nuntius tanquam laetitiam allaturus Oedipodi eumque metu liberaturus.

52a34 καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα: etenim ad inanimata pertinet agnitio.

52b11 φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά: habens vim interimendi aut graves dolores afferendi.

52b37 ἀτραγῳδότατον: a tragoedia maxime alienum.

53a2-3 τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἄν: quod enim gratum est hominibus, id quidem habet.

53a10 ἐν... εὐτυχίᾳ: in... fortunae prosperitate.

53a16 ἢ οἷου εἴρηται: aut talis personae qualis dictum est.

53a30 τραγικώτατός γε: hac tamen in parte maxime tragicus.

53a36 ἐκεῖ: in ea fabula.

53b6 ἅπερ ἂν πάθοι τις: in quas perturbationes cadet ille qui.

53b8 ἀτεχνότερον: magis artificii expers.

53b28 εἰδότας καὶ γιγνώσκοντας: ut eam praestarent scientes et cognoscentes.

54a32-33 οὐδὲν γὰρ... τῇ ὑστέρᾳ: nullam enim in partem... ei quae apparet posterius.

54b6 μηδὲν εἶναι: nihil esse oportet.

54b7 ἔξω τῆς τραγῳδίας: id extra tragoediam sit.

54b37 ἡ τρίτη διὰ μνήμης: tertia agnitio est quae per memoriam fit.

55a11 ὅτι ἐν τούτῳ εἵμαρτο: quod fato statutum esset.

55a21 αἱ ἐκ συλλογισμοῦ: quae per syllogismum fiunt.

55b12-13 ἤδη ὑποθέντα τὰ ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν: cum quis iam nomina supposuerit, eum episodiis uti oportebit.

56a5 συκοφαντοῦσιν: criminationem obiiciunt.

56a7 ἀξιοῦσι: dignum existimant.

56a8-9 τοῦτο δέ, ὧν...: hoc vero intelligitur in iis quarum...

56a12 τὸ πολύμυθον: quae multas fabulas continet.

56b9 θεωρίας τὰ σχήματα...: contemplationis, quae considerat figuras...

57a30 ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου: hominis vero definitio.

57b27-28 τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ ἡλίου, ἀνώνυμον: flammam vero emitti a sole sine nomine est.

58b4-5 διὰ δὲ τὸ κοινωνεῖν τοῦ εἰωθότος: quoniam autem commune aliquid habet cum eo quod est consuetum.

58b11-12 τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαί πως χρώμενον τούτῳ τῷ τρόπῳ γελοῖον: ac cum appareat quidem aliquo modo aliquem sequi hunc ipsum usum, id ridiculum est.

59a15 καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως: et de imitatione quae in agendo posita est.

59a24 ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα: quorum unumquodque, ut sors tulit, alterum respicit.

59b19 δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι: debet enim esse eiusmodi ut simul conspici possit.

59b22-23 πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος: ut extendere magnitudinem possit.

59b27 ποιεῖν περαινόμενα: efficere ut... ad finem perducantur.

58b29-30 τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθόν: hoc habet, quod bonum est... — καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις: et ad incrementum quod fit dissimilibus episodiis.

60a1 τὸ μὲν ὀρχεστικὸν τὸ δὲ πρακτικόν: hoc quidem ad saltationem accommodatum, illud vero rebus agendis idoneum.

60a12 τὸ θαυμαστόν: id quod admirabile est.

60a14-15 τὰ περὶ τὴν Ἕκτορος δίωξιν: quae evenerunt circa Hectoris insectationem.

60a27 Cf. *Discrepancias*.

60a29-30 εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ Οἰδίπους τὸ...: si vero non sint tales, at certe habeant extra fabulam, ut Oedipus illud habet quod...

60b30 τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβηκός;: eorumne quae sunt secundum artem, an eorum quae sunt secundum aliud accidens?

60b31 ὅτι ἔλαφος θήλεια: in cervorum specie feminam.

60b35 τὰ περὶ θεῶν: quae de deis dicuntur.

61a2 τὰ περὶ τῶν ὅπλων: quae de armis dicuntur.

61a19 ἀντὶ τοῦ πολλοί: pro hac voce πολλοί «multi».

61b4 τὰ περὶ Ἰκάριον: quae de Icario dicuntur.

61b5 ἄτοπον οὖν: absurdum igitur, dicunt, est.

61b11-12 πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν: appositum ad persuadendum, quod fieri non potest, quam non appositum ad persuadendum, quod fieri potest.

61b14 πρὸς ἃ φασιν τἄλογα: ad ea quae aiunt, reducuntur ea quae sine ratione sunt. — οὕτω τε καὶ: et sic etiam dicendum.

61b18 ἢ πρὸς ἃ: respicit aut ad ea quae.
61b19 καὶ ἀλογία καὶ μοχθηρία: et vacare ratione et pravum apparere.
61b20 χρήσηται τῷ ἀλόγῳ: usus fuerit aliquo quod vacet ratione.
61b22-23 ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα: nam sunt aut tanquam ea quae fieri non possunt.
62a9 ἀλλ' ἢ φαύλων: sed motio improborum.
62a11 τὸ ἑαυτῆς: illud quod habet proprium.
62a14 πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιία: habet omnia quae habet epopoeia.
62b1-2 πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ: quod multi temporis mixtionem habet.
62b7 ἀκολουθοῦντα τῷ... μήκει ὑδαρῆ: sequens... longitudinem appareat aquea.
62b18 καὶ τοῦ εὖ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι: et quae causae sint eius quod bene est et quod bene non est.

6

Libertad estilística

Considero manifestaciones de libertad estilística aquellos casos en que el traductor, conservando el sentido fundamental del texto griego, se aparta voluntariamente de las formas expresivas de éste.

48a16-17 καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν: et tragoedia et comoedia separata est.
48a35 ποιοῦντες τὰ ὀνόματα σημεῖον: ducentes a nominibus signum.
48b14 ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν: qui tamen parum participes sunt.
49a29-30 πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ' ἕκαστον: plura enim fortasse dicenda essent, si singula essent explicanda.
49b12 ἔτι δὲ τῷ μήκει: praeterea longa est.
50b36 ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν: verum etiam esse magnam, sed non quomodo libet.
51a11-12 ὡς δὲ ἁπλῶς διορίσαντα εἰπεῖν: verum ut simpliciter re definita dicam (cf. *Discrepancias*).
51a36-37 ὅτι οὐ... τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν: non esse poetae munus.
52b30 ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις: sequitur ut dicamus post illa quae adhuc dicta sunt.
53a17 τὸ γιγνόμενον: quod observatur (cf. *Discrepancias*).
53b26 τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν: idque quod dicimus se recte habere.
54a6-7 μέλλει ἀποκτείνειν: interfectura erat. — ἀποκτείνει δὲ οὔ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε: sed cum agnovisset, non interfecit.

54a11-12 τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις: huiusmodi fabulae confectionem (*Al mismo tiempo, concentración*).

54a28-29 παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον: exemplum improborum morum non ex necessitate.

54b23-24 καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι: aut in corpore (*Concentración*).

56a45 δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν: conandum est ut habeantur.

58a6 ὅταν... καταλείπῃ: quod... reliquerit.

58b1 εἰς τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικόν: ad perspicuam elocutionem et non vulgarem.

58b19 κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν: videbit a nobis dici ea quae vera sunt.

58b26 τὰ κύρια μετατιθεὶς: positis propriis.

59b27-28 ὑφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος: quae cum propriae sint, augent poematis molem.

60a20 ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός: atque hoc naturam habet paralogismi.

7

Variación estilística

Un caso especial de libertad estilística puede verse en la *variación*, mediante la cual R evita conscientemente repetir las mismas palabras, palabras semejantes, fórmulas iguales o parecidas.

48a23 πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας: agentes et molientes aliquid.

48a27-28 πράττοντας καὶ δρῶντας: molientes aliquid et agentes.

49a14 πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα: multas mutationes cum habuisset.

50b14 λέγω δὲ... λέξιν εἶναι: ac voco dictionem.

51a4-5 ἔχειν μὲν μέγεθος... ἔχειν μὲν μῆκος: inesse quidem magnitudinem... inveniri quidem longitudinem.

51b30 γενόμενα ποιεῖν: facta pangere.

54b21-23 τὰ μὲν... τὰ δὲ...: partim quidem... partim vero...; pero a continuación, lín. 24, la misma expresión τὰ μὲν... τὰ δὲ...: aut... aut.

57a4 φωνὴ ἄσημος: vox non significativa.

57a6 y 8 φωνὴ ἄσημος: vox significationis expers.

Veamos en particular la traducción de la fórmula tan frecuente ὁ μὲν... ὁ δὲ en sus distintos casos y géneros, donde podremos descubrir más de una docena de variantes.

1. unus quidem... alter vero: 49a10-11, 51b4-5, 55b33-56a1 (ej. trimembre: ἡ μὲν... ἡ δὲ... ἡ δὲ, con el 3.er miembro traducido por *tertia*), 57a19-21 (nuevo ej. trimembre: ἡ μὲν... ἡ δὲ... ἡ δὲ, con el 3.er miembro traducido por *alius autem*), 57a31-32, 58b21-22.
2. partim quidem... partim vero: 47a19-20, 49a4-5, 54b21-23, 57a33-34.
3. hic quidem... ille vero: 52a28-29, 60a1, 60a15-16.
4. ille quidem... hic vero: 47b18-19, 47b27-28, 58a1-2.
5. una quidem pars... altera vero: 48a25-27, 55b4, 58a6-7.
6. alius quidem... alius vero: 48b33, 55a33.
7. alius... alius (con om. de *quidem* y *vero*): 52a12, 58a8-9 (ej. trimembre: *alia... alia... alia...*).
8. quidam... quidam: 49b16.
9. ille quidem... hic (om. *vero*): 54a21.
10. hic enim... ille (om. *vero*): 48a17.
11. ille enim... hic vero: 53a4.
12. aut... aut: 54b24 (cf. 54b21-23 en este mismo apartado).
13. nam unus... alter: 60b16.

En las variantes 10 y 11, la presencia de γάρ > *enim* en el primer miembro (ἡ μὲν γάρ 48a17, ὁ μὲν γάρ 53a4) motiva la omisión de *quidem* < μὲν en el segundo. Lo mismo ocurre en la variante 13, donde ἡ μὲν γάρ se traduce por *nam* (< γάρ) *unum*, y ἡ δὲ, por *alterum*.

8

Otros rasgos estilísticos

Veamos, finalmente, otros modos de traducción que pueden constituir rasgos estilísticos en la de Riccoboni.

A) Traducción de participios por formas personales:

> 47a23: χρώμεναι: utuntur.—48a1: οἱ μιμούμενοι: ii qui imitantur.—48a7: τῶν λεχθεισῶν: ex iis quae dictae sunt.—48a24: τοὺς μιμουμένους: quos imitantur.—48a37: ὡς... λεχθέντας: quasi... dicti sint. — 48b9: τὸ συμβαίνον: quod contingit. — 48b11: θεωροῦντες: dum spectamus.—49a2: παραφανείσης: cum apparuisset. — 49a3: οἱ... ὁρμῶντες: qui ferebantur. — 49a11: ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων: ab iis qui... canebant.—49a14: μεταβολὰς μεταβαλοῦσα: mutationes cum habuisset.—49b3: σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης: cum figuras quasdam nacta esset.—49b8: ἀφέ-

μενος: cum abiecisset. — 49b23: ἐκ τῶν εἰρημένων: ex iis quae dicta sunt. — 50a32: ἡ κεχρημένη: quae usa sit. — ἔχουσα: [quae] habeat. — 50b39: γινομένη: quae fiat. — 51a34-35: ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν: quod enim cum adest aut non adest. — 51b12: συστήσαντες γὰρ: nam cum constituerint. — 52a26: δηλῶσας: ut aperuit. — 52a27-28: ἀγόμενος... ἀκολουθῶν: cum duceretur... persequeretur. — 53a8-9: ὁ... διαφέρων... μήτε... μεταβάλλων: qui... praestat... neque... mutatur.

Puede decirse que es normal en R esta manera de traducir, y no vale la pena acumular más ejemplos. Alguna vez, en cambio, traduce por participio una oración de relativo, p. ej. 57a6-7: ἢ... δηλοῖ: indicans.

B) TRADUCCIÓN DE INFINITIVOS:

1. *Por formas personales*: 47a17: τῷ... μιμεῖσθαι: quod... imitantur. 48a8: τῷ... μιμεῖσθαι: quod... imitabitur. — 49a38-b1: διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι: quia... positum studium non est. — 49b10: εἶναι: quod sit. — 49b11: τῷ... ἔχειν καὶ... εἶναι: quod... habet et... est. — 54b37: τῷ αἴσθεσθαι: cum quis sentit.
2. *Por sustantivos*: 51a26: μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι: et simulasse insaniam. — 53b4: ἄνευ τοῦ ὁρᾶν: sine visu. — 62a12: διὰ... τοῦ ἀναγιγνώσκειν: per lectionem.

C) TRADUCCIÓN DE ADJETIVOS:

1. *Por genitivo*: 47b16: ἰατρικὸν ἢ μουσικόν τι: medicinae aut musicae aliquid.
2. *Por verbo*: 50b16-17: ψυχαγωγικὸν μὲν... ἀτεχνότατον δὲ: allicit quidem animos, sed maxime est artis expers.

D) CONVERSIÓN DE UN COMPLEMENTO EN SUJETO:

47b23: περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον: atque haec quidem hunc in modum explicata sint (más ejemplos en *Libertad estilística*: 58b19, 59b27-28, y *Variación estilística*: 51a4-5).

E) HIPÉRBATO:

47b15-16: ποιητὰς... προσαγορεύοντες: appellantes poëtas. — 47b24-25: περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον: atque haec quidem hunc in modum explicata sint. — 49a30: διεξιέναι καθ' ἕκαστον: si singula essent explicanda. — 50a21-22: ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις: sed propter actiones mores complectuntur (otros ejemplos en *Libertad estilística*: 58b19, 58b26).

Sería fácil agregar a las aquí señaladas otras peculiaridades o características de la traducción riccoboniana que denotan en su autor cierta voluntad de estilo; y más fácil aún añadir ejemplos a los recogidos en cada apartado. Pero ni éste pretende ser un estudio exhaustivo de la traducción de Riccoboni, ni creo que destacando otros rasgos estilísticos o acumulando más ejemplos pueda llegarse a una conclusión que no sea la apuntada arriba (pág. 41): que el traductor buscó ante todo la mayor fidelidad posible a su original griego, ciñéndose a él generalmente hasta en el orden de las palabras. Su método puede considerarse intermedio entre el de Guillermo de Moerbeke, calco mecánico del original, y el de Vincenzo Maggi, que buscaba una prosa latina florida y de sabor clásico. La traducción de Riccoboni resulta así más «aristotélica» que la de Maggi, más próxima a la estructura formal de la *Poética*.

¿Se quiere decir con esto que la traducción de Riccoboni sea perfecta? A mi juicio, es una traducción buena, que cumple generalmente el propósito del traductor: proporcionar a los lectores cultos, pero desconocedores del griego, una versión latina de la *Poética* fácilmente inteligible y bien ceñida al texto original. Pero ¿acertó siempre Riccoboni a escoger el término o la expresión más conveniente? Veremos en el apartado noveno y último que en ocasiones —¿a qué traductor no le sucede lo mismo?— su elección no fue atinada.

9

¿MALAS TRADUCCIONES?

47b25 μέλει: concentu. (*Concentus* supone el canto simultáneo de varias personas; μέλος puede ser de una sola. Cf., en las *Notas a la traducción* española, la 105.)

48a9 ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ κιθαρίσει: in saltatione et auletica et citharistica. (En los términos 2.º y 3.º R pasa de la acción, expresada en gr. por el sufijo -σις, al arte. No había término propio en latín para la acción de tocar la flauta ni para la de tocar la cítara. Pero se podía haber recurrido al neologismo o al circunloquio.)

48a10 γενέσθαι: esse. (Lo exacto habría sido *fieri*.)

48b33 ἐγένοντο: fuerunt. (Más exacto *facti sunt*.)

49a13 ἐγίγνετο: factum est. (Más exacto *fiebat*.)

49a15 ἐπεὶ: quia. (La conjunción es aquí temporal, no causal; la traducción sería *postquam*.)

49a24 γὰρ: vero. (Sin duda por distracción; lo correcto sería *enim*.)

51a19 γίνεται: est (debiera decir *fit*).

51a28-29 περὶ μίαν πρᾶξιν οἵαν λέγομεν τὴν Ὀδύσσειαν συνέστησεν: circa unam actionem, qualem dicimus esse Odysseam, mansit. (R no entendió el significado de συνέστησεν en este pasaje: lo tomó por intransitivo, y tradujo, un tanto forzadamente, *mansit*. Esto le llevó a cambiar el sentido de toda la frase: interpretó περὶ μίαν πρᾶξιν como complem. circunst. de συνέστησεν: *circa unam actionem... mansit*, y refirió a τὴν Ὀδύσσειαν las palabras οἵαν λέγομεν —*qualem dicimus esse Odysseam*; *esse* lo añade de su cosecha—, que se refieren a μίαν πρᾶξιν: *unam actionem qualem dicimus*.

En realidad, συνέστησεν es transitivo; significa «compuso», y su complem. directo es τὴν Ὀδύσσειαν, duplicado inmediatamente en ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα, que R traduce, omitiendo δὲ, *similiter et Iliadem*. En el sentido transitivo de «componer» aparece συνίστημι no pocas veces en la *Poética*, ya desde las primeras líneas: 47a9: συνιστάναι τοὺς μύθους, 50a37: τὰ πράγματα συνίστασθαι, 51b12-13: συστήσαντες τὸν μῦθον, 52b29: συνιστάντας τοὺς μύθους, 55a22: τοὺς μύθους συνιστάναι (construcción repetida en 59a18), 60a27-28: τοὺς λόγους συνίστασθαι, y en algún pasaje más; y R traduce bien, por *componere* a veces y más frecuentemente por *constituere*: 47a9: *componi* fabulas, 50a37: res *componere*, 51b12-13: cum *constituerint* fabulam, 52b29: *constituentes* fabulas, 55a22: fabulae sunt *constituendae*, 59a18: fabulas *constituere*, 60a27-28: sermones *constituendi*.

Es cierto que también en la *Poética* aparece συνίστημι con valor intransitivo; véanse ejemplos en 50b32, 35; 51a32, 53b4, 59b14, 62a16, 62b10. Y lo curioso es que R usa en estos pasajes (excepto en 51a32: *constare*) formas pasivas del verbo *componere* en 50b32 y 35, o del verbo *constituere* en los demás; lo mismo, pues, que en los pasajes en que συνίστημι es transitivo, comienza traduciéndolo por *componere* y pasa luego a *constituere*. Pero συνίστημι es intransitivo en el aoristo fuerte, συνέστην, y en 51a29 nos hallamos ante un aoristo sigmático, συνέστησα, que, como se sabe, tiene valor transitivo.

R podía haber traducido sencillamente: *circa unam actionem qualem dicimus Odysseam composuit, similiter autem et Iliadem*.

52a4 δι' ἄλληλα: inter se (se pierde el sentido causal; sería más exacto *alia propter alia*).

52b12-13 περιῳδυνίαι: eiulationes. (La palabra griega no supone lamentos en alta voz, aunque puede haberlos; sería más exacto *magni dolores*, pero quizá R evitó esta expresión por haber traducido en la línea anterior ὀδυνηρά por *habens vim graves dolores afferendi*.)

53b8 χορηγίας: sumptus. (Nos hallamos ante un caso típico de traducción pobre o poco expresiva, más por carencia o defecto de la lengua que por fallo del traductor: *sumptus* significa «gasto» en general, mientras que χορηγία se refiere aquí al gasto necesario para equipar y pagar un coro de tragedia; como en Roma no hubo la institución, tampoco se creó la palabra para designarla. También yo he traducido χορηγίας por «gastos». Pero quizá el latín habría tolerado la transcripción: «et *choregiam* requirit»; en castellano sería imposible decir: «y requiere *coregia*».)

53b14-15 ποῖα... τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν: qualia... appareant, ex iis assumamus quae contingunt. (R atribuye al genitivo función de ablativo, y lo hace depender de λάβωμεν; es partitivo, y depende de ποῖα. La trad. correcta sería: *qualia... appareant eorum quae contingunt, assumamus.*)

53b19 ὅταν... ἐγγένηται: quando... sunt. (Trad. pobre e inexacta; se ceñiría más al original *fiunt*. ¿Será quizá *sunt* errata por *fiunt*? Moerbeke, *Metaph.* 980a29, traduce ἐγγίγνεται por *infit*, composición evidentemente forzada, quizá aceptable para el latín medieval, pero que sin duda repudiaría el gusto más refinado de los humanistas italianos.)

54a23 ἀνδρείαν: fortem. (Sería más exacto y expresivo *virilem.*)

54b23 ἐπίκτητα: adventicia. (Sería más exacto *acquisita.*)

55a33 εὐπλαστοι: bene fortunati (?): (¿Será *fortunati* errata por *formati*?)

55b12 καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία: et hinc salutem. (No hay texto documentado que justifique este acusativo. ¿Será errata por *salus*, o descuido de R inducido por la proximidad de *oportuisse*?)

56a10-11 ὅπερ εἴρηται πολλάκις, μεμνῆσθαι: quod dictum est saepe, in memoriam revocare. (En R y B, la coma está después de *est*. El perfecto gr. indica el resultado de la acción verbal; μεμνῆσθαι «tener en la memoria». No se trata, pues, de *in memoriam revocare*, sino de «memoria tenere» o simplemente «meminisse», expresiones que excluirían el adverbio *saepe*, puesto que indican un estado habitual o permanente.)

58a8 ἄρρενα... θήλεα: virilia... muliebria. (La trad. particulariza demasiado; sería más exacto *masculina... feminina.*)

59a29 γίνεται: est. (Sería más exacto *fit.*)

61b30 ἂν μὴ αὐτὸς προσθῇ, πολλὴν κίνησιν κινοῦνται: nisi ipse poeta multam adiunxerit motionem moventur. (No se trata del poeta, sino del actor; véase luego, 62a5: οὐ τῆς ποιητικῆς ἡ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς. Además, R considera πολλὴν κίνησιν: *multam motionem* compl. dir. de προσθῇ: *adiunxerit*, que está usado aquí intransitivamente. πολλὴν κίνησιν es en realidad un acusativo interno y etimológico dependiente de κινοῦνται.)

62a6 περιεργάζεσθαι: uti (quizá errata; mejor *abuti*, pues, según se dice a continuación, no se debe condenar el *uso*, sino el *abuso* de los gestos en la representación de las tragedias).

También en este apartado podrían añadirse algunos ejemplos. Pero quizá de semejante tarea sería menor el provecho que el riesgo de pedantería. Quiero, para concluir, hacer constar de nuevo que, pese a estos pequeños lunares, la traducción de Riccoboni, en conjunto, me parece buena: de lectura fácil y muy fiel al original.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía sobre la *Poética* de Aristóteles y sobre temas afines es inmensa e inagotable. Continuamente se está produciendo con abundancia. La que aquí se ofrece es, con su relativa amplitud, muy limitada. Para más información, sobre todo en lo relativo a obras publicadas en el siglo pasado y en los tres primeros decenios del actual, puede verse la obra clásica de L. Cooper y A. Gudeman, *A Bibliography of the Poetics of Aristotle*, Cornell Studies in English XI, New Haven, 1928, con la aportación adicional de M. T. Herrick, «A Supplement to Cooper and Gudeman's Bibliography of the Poetics of Aristotle», *American Journal of Philology LII* (1931) 168-174; para los años 1940-1945, el artículo de G. F. Else, «A survey of Work on Aristotle's *Poetics* 1940-1954», *Classical Weekly* 48 (1955), 73-82.

Las obras relacionadas a continuación se agrupan en ocho apartados, cuyas fronteras no deben considerarse rígidamente cerradas: muchos títulos podrían figurar en varios apartados; si sólo se han incluido en uno, ha sido para evitar repeticiones que prolongarían esta relación, aun así quizá demasiado larga.

El apartado primero incluye unas cuantas obras fundamentales sobre Aristóteles en general. El segundo y tercero —los más directamente relacionados con la *Poética*— son los más nutridos; pero tampoco en ellos se ha buscado la exhaustividad. El cuarto y quinto, respectivamente sobre el teatro griego y, en particular, sobre la tragedia griega, sólo recogen obras en que de un modo u otro repercuten las doctrinas aristotélicas sobre la poesía trágica, o que pueden contribuir a esclarecer algún aspecto de estas doctrinas. El mismo criterio ha guiado la selección de las obras incluidas en el apartado sexto, sobre los tres grandes trágicos. El séptimo, dedicado a las teorías poéticas y literarias relaciona-

das con la *Poética,* puede ser de interés especial para los estudiosos de las literaturas románicas. Pero también aquí la recopilación de títulos es forzosamente limitada. Finalmente en el apartado octavo, cuyo título mismo refleja su carácter de «cajón de sastre», se incluyen obras que, sin tener a veces relación directa con la *Poética,* han contribuido de algún modo a la elaboración de esta edición trilingüe.

1. SOBRE ARISTOTELES EN GENERAL

Allan, D. J., *The philosophy of Aristotle,* New York, 1952; tr. al., 1955; tr. fr. 1962.

Bonitz, H., «Aristotelische Studien 1», *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* XXXIX (1862) 183-280.
— «Aristotelische Studien 2», *Ibidem* XLI (1863) 379-434.
— *Index Aristotelicus* (in *Aristotelis Opera,* ed. Acad. Regia Borussica, vol. 5), Berolini, 1870; 2.ª ed. Berolini, 1955.
Brentano, F., *Aristoteles und seine Weltanschauung,* Leipzig, 1911.
Bröcker, W., *Aristoteles,* Frankfurt, 1935, 1957²; trad. esp. de Francisco Soler, *Aristóteles,* Santiago de Chile, 1963.
Bywater, I., «Aristotelia», *Journal of Philology* V 117 ss., y XIV (1882) 40-52, London y Cambridge, 1873 y 1885.

Cherniss, H., *Aristotle's Criticism of Plato and the Academy* I, Baltimore, 1944, 2d ed. 1946; repr. New York, 1962.
Cooper, L., *Aristotelian Papers,* Ithaca, New York, 1939.
Croissant, Jeanne, *Aristote et les Mystères,* Liège-Paris, 1932.

Diels, H., «Ueber die exoterischen Reden des Aristoteles», *Sitzungsber. der königl. Preuss. Akad. der Wiss. zu Berlin* (1883) 477-494.
Düring, Ingemar, *Aristotle in the Ancient Biographical Tradition.* Studia Graeca et Latina Gotoburgensia 5, Göteborg, 1957.
— *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens,* Heidelberg, 1965.
— «Aristoteles», *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft,* Supplementband XI, Stuttgart, 1968, 159-336.

Eucken, R., *De Aristotelis dicendi ratione,* Göttingen, 1866.
— *Ueber den Sprachgebrauch des Aristoteles,* Berlin, 1868.
— *Die Methode der aristotelischen Forschung,* Berlin, 1872.

Feijoo, Fr. B. J., *Teatro crítico universal*, «Discurso séptimo: Mérito y fortuna de Aristóteles y de sus escritos», t. IV, 125-162, Madrid, 1778.

Gigon, O., «Interpretationen zu den antiken Aristoteles-Viten», *Museum Helveticum* 15 (1958) 144 ss.

Hamelin, O., *Le système d'Aristote*, Paris, 1920.

Jaeger, W., *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Berlin, 1923; 2. veränderte Aufl., 1955. Versione autorizata di G. Calogero con aggiunte e appendice dell'autore, *Aristotele*, Firenze, 1935. Translation with the Author's corrections and additions by R. Robinson, *Aristotle, Fundamentals of the history of his Development*, Oxford, 1934; 2d ed., 1948. Trad. esp. de J. Gaos, *Aristóteles. Bases para la historia de su desarrollo intelectual*, México, 1946.

Liepert, J., *Aristoteles über den Zweck der Kunst*, Passau, 1862.

Masellis, V., «Tradizione e cataloghi delle opere aristoteliche», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 34 (1956) 337 ss.

Meyer, H., *Natur und Kunst bei Aristoteles*. Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums X 2, Paderborn, 1919.

Moraux, P., *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*, Louvain, 1951.

Peters, F. E., *Aristoteles Arabus*, Leiden, 1968.

Plezia, M., «Supplementary Remarks on Aristotle in the Ancient Biographical Tradition», *Eos* 51 (1961) 241 ss.

Randall Jr., J. H., *Aristotle*, New York, 1960.

Richards, H., *Aristotelica*, London, 1915.

Robin, L., *Aristote. La vie, l'œuvre, la doctrine*, Paris, 1944.

Rolfes, E., *Die Philosophie des Aristoteles*, Leipzig, 1923.

Rose, V., *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta*, Lipsiae, 1886.

Ross., W. D., *Aristotle*, London, 1923; 5th ed. rev. 1949; repr. 1954, 1956, 1960; «paperback» 1959. Trad. della terza ed. di Alterio Spinelli, *Aristotele*, Bari, 1946. Trad. esp. de Diego F. Pró, *Aristóteles*, Buenos Aires, 1957.

— *The Development of Aristotle's Thought*, London, 1957.

Rostagni, A., «Aristotele e Aristotelismo nella Storia dell'Estetica Antica (Origini, significato, svolgimento della Poetica)», *Studi Ital. di Filol. Class.*, N. S. II (1921) 115-118.

— «Aristotele e Aristotelismo nella Storia dell'Estetica Antica (Origini, significato, svolgimento della Poetica)», *Studi Ital. di Filol. Class.*, N. S. III (1922) 1-147. (*Scritti Minori* I 76-237.)

— «Il dialogo aristotelico Περὶ Ποιητῶν», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, N. S. IV (1926) 433-470, y V (1927) 145-173.

— «Introduzione» a su ed. de la *Poetica* (cf. *infra* pág. 430).

Stark, Rudolf, *Aristotelesstudien*, München, 1954.
Storost, J., «Die Aristoteles-Sage im Mittelalter», *Monumentum Bambergense. Festgabe fur Benedikt Kraft*, München, 1955.

Taylor, A. E., *Aristotle*, New York, s. a.
Teichmüller, G., *Aristotelische Forschungen. I, Beiträge zur Erklärung der Poetik des Aristoteles. II, Aristoteles' Philosophie der Kunst*, Halle, 1869.
Tumarkin, A., «Die Kunsttheorie von Aristoteles im Rahmen seiner Philosophie», *Museum Helveticum* 2 (1945) 108-122.

Vahlen, J., *Aristotelische Studien* IV, München, 1866.
Varios, *Autour d'Aristote. Recueil de Philosophie ancienne et médiévale offert à A. Mansion*, Louvain, 1955.

Wieland, W., «Aristoteles als Rhetoriker und die Exoterischen Schriften», *Hermes* 86 (1958) 323 ss.

2. EDICIONES, TRADUCCIONES, COMENTARIOS Y ESTUDIOS DE LA POÉTICA

Albeggiani, F., *Aristotele. La Poetica*. Introduzione, traduzione e commento, Firenze, 1934.
— «Intorno alla Poetica di Aristotele», *Giornale critico della Filosofia italiana* XVIII (1937) 371-382.
Aldina (Editio), *Aristotelis Ars poetica*, in *Rhetores graeci*, Apud Aldum, Venetiis, 1508.
Aristotle, *Works*: The Oxford Translation. 12 vols. ed. by J. A. Smith and W. D. Ross; tr. by J. I. Beare and others. Vol. 11, *Rhetoric and Poetics*.
Averroes, *Paraphrases Averroys in Librum poetice Aristotelis interprete Abramo de Balmes*, Venetiis, 1522.
— *Averrois Cordubensis Paraphrasis in Librum Poeticae Aristotelis, Iacob Mantino Hispano Hebraeo, Medico, Interprete*, in *Aristotelis Stagiritae De Rhetorica et Poetica Libri*, vol. II, págs. 89-94, Venetiis, 1550.

Baldino, B., *Liber De Arte Poetica Aristotelis A Bernardino Baldino Versibus fideliter et Latine Expressus*, Mediolani, 1576.
Barco, G., *L'Arte Poetica di Aristotele tradotta sul testo di J. Vahlen*, Torino, 1876.
Bates, W. N., «Notes on the text of Aristotle's Poetics», *Transactions and Proceedings of the American philological Association* LXVIII (1937) 84-87.
Batteux, Ch., *Les quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, avec les traductions et des remarques par l'Abbé Batteux*, Paris, 1771; nouv. éd., Paris, 1829, 2 vols.
Bekker, I., *Aristotelis Rhetorica et Poetica*, Berlin, 1873³.

Beni, Paolo, *In Aristotelis Poeticam commentarii*, Patavii, 1613.

Bernays, J., *Über die aristotelische Theorie des Dramas*, Berlin, 1880.

Bignami, E., *La poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Firenze, 1932.

Buhle, J. G., 'Αριστοτέλους περὶ ποιητικῆς (in *Aristotelis opera omnia*, vol. 5), Strasbourg, 1799.

Buhle, J. T., *De Poetica Liber*, Göttingen, 1794.

Bursian, C., «Zu Aristoteles' Poetik», *Neue Jahrbücher für Philologie und Paedagogik* LXXIX (1859) 751-758.

Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Tex and a Translation of the Poetics*, 4th ed., London, 1895; 1923, 1932; *with a prefatory essay: Aristotelian Literary Criticism*, 4th ed., New York, 1951.

— *The Poetics of Aristotle.* Greek text and translation, 4th ed., London, 1922. La trad., publicada también de nuevo con introd. de Francis Fergusson, New York, 1961.

Bywater, I., *Aristotelis de Arte Poetica Liber*, Oxford, 1897.

— *Aristotle on the Art of Poetry, a revised text with critical introduction. Translation of the Poetics*, Oxford, 1909.

— *De arte poetica l. recognovit brevique adnotatione critica instruxit...*; ed. altera, Oxonii, 1911.

Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta*, Vienna d'Austria, 1570.

— *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta. Riveduta et ammendata secondo l'originale et la mente dell'autore. Aggiuntovi nella fine un racconto delle cose piu notabili, che nella sposizione si contengono*, Basilea, 1576.

Chatzis, A., «'Αριστοτέλης ὁ Σταγιρίτης καὶ τὸ περὶ ποιητικῆς ἔργον», *Platon* 4 (1952) 3-18.

Christ, W., *Aristotelis de Arte poetica liber*, Lipsiae, 1878; ed. ster., *Ibidem*, 1913.

Cooper, L., *An Aristotelian theory of comedy with an adaptation of the Poetics and a translation of the «Tractatus Coislianus»*, Oxford, 1924.

— *Aristotle On the Art of Poetry, an amplified version with supplementary illustrations for Students of English*, Boston, 1913; revised edition, Ithaca, N. Y., 1947.

— *The Poetics of A., its Meaning and Influence*, Boston, 1913; New York, 1924; Cornell Univ. Press, 1956.

Curtius, M. C., *Aristoteles Dichtkunst ins Deutsche übersetzt, mit Anmerkungen und besondern Abhandlungen versehen von Michael Conrad Curtius*, Hannover, 1753.

Dacier, A., *La Poétique d'Aristote Traduite en François avec des Remarques Critiques*, Amsterdam-Paris, 1692.

Döring, A., *Die Kunstlehre des Aristoteles,* Jena, 1876.
Düntzer, H., *Rettung der aristotelischen Poetik,* Braunschweig, 1840.
— «Die aristotelische Poetik und ihr Verhältnis zu den Büchern περὶ ποιητικῆς», *Zeitschrift für die Altertumswissenschaft* IX (1842) 278-288.

Egger, Émile, *Essai sur l'Histoire de la Critique chez les Grecs, suivi de la Poétique d'Aristote et d'extraits de ses Problèmes, avec traduction française et commentaire,* Paris, 1849.
— *Aristote. Poétique, avec des extraits de la Politique et des Problèmes; texte grec avec commentaire en français,* Paris, 1878.
— *Aristote. Poétique, avec...; traduction française,* Paris, 1878.
Else, G. F., *Aristotle's Poetics. The Argument,* Leiden, 1957; Cambridge, Mass., 1963.
— *Aristotle. Poetics. Translated, with an Introduction and Notes by...,* Ann Arbor, 1967.
Epps, P. H., *Aristotle. Poetics, tr. by...,* Chapel Hill, N. C., and London, 1942.
Essen, E., *Bemerkungen zu Aristoteles' Poetik,* Leipzig, 1878.

Farran i Mayoral, J., *Aristotil. Poetica. Text i traducció de...*; 2.ª edició a cura de J. Vergés, Barcelona, 1946.
Festa, N., «Note al testo della Poetica di Aristotele». *Bolletino del Comitato per la preparazione dell'Edizione Nazionale dei Classici Greci e Latini. Rendiconti della Classe di Scienze morali e storiche.* Serie VII. Supplem. al vol. I, *Atti della Reale Accademia d'Italia* (1940), Roma, 1-39.
Festuguière, A. J., «Sur le texte de la Poétique d'Aristote», *Revue des Études Grecques* 67 (1954) 252 ss.
Finsler, G., *Platon und die aristotelische Poetik,* Leipzig, 1900.
Franceschini, E., «La Poetica di Aristotele nel secolo XIII», *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* XCIV 2 (1935) 523-548.
Franceschini, E., Minio-Paluello, L., *De arte poetica Guillelmo de Moerbeke interprete* (*Arist. Latinus,* vol. 33), Bruges-Paris, 1953.
Friedrichs, E., «Zur Poetik des Aristoteles», *Philologus* XXIX (1870) 716-723.
Fyfe, W. H., *Aristotle. Art of Poetry: A Greek wiew of Poetry and Drama,* ed. by..., Oxford, 1940.
Fyfe-Roberts, *Aristotle, The Poetics, with an English Translation* by W. Hamilton Fyfe, London, 1939, 1953.

Gabrieli, Fr., *Estetica e poesia araba nella interpretazione della Poetica Aristotelica presso Avicenna e Averroe,* Roma, 1930.
Galati-Mosella, G., *La genesi e il carattere fondamentale della Poetica d'Aristotele,* Palermo, 1910.
Gallavotti, C., *Aristotele, Dell'arte poetica, a cura di...,* Milano, 1974.
García Bacca, J. D., *Aristóteles. Poética. Versión directa, introducción y notas por el Dr. ...,* México, 1946.
Gigon, O., *Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst,* Zürich, 1950.

— *Aristoteles. Poetik. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von...*, Stuttgart, 1961, 1969.

Golden, L., *Aristotle's Poetics: a transl. and comm. for students of literature, with a comm. by* O. B. Hardison, Englewood Cliffs, 1968.

Gomperz, Th., *Aristoteles' Poetik übersetzt und eingeleitet*, Leipzig, 1895.

— «Philodem und die aristotelische Poetik», *Wiener Eranos* (1909) 1-7.

Goya y Muniain, Joseph, *El Arte Poética de Aristóteles en Castellano por D. ...*, De órden superior. En la imprenta de Don Benito Cano, [Madrid], Año de 1798. — «Col. Austral», Madrid, 1948, 4.ª ed., 1970.

Gräfenhan, E. H. W., *De Arte Poetica librum denuo recensuit, commentariis illustravit*, etc., Leipzig, 1821.

Gresseth, C. K., «The System of Aristotle's "Poetics"», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 89 (1958) 312-335.

Grube, G. M. A., *Aristotle on Poetry and Style*, New York, 1958.

Gudeman, Alfred, *Aristoteles über die Dichtkunst. Neu übersetzt, mit Einleitung*, etc., Leipzig, 1921.

— «Die Syrisch-Arabische Uebersetzung der Aristotelischen Poetik», *Philologus* LXXVI (1920) 239-265.

— «Zur Ueberlieferungsgeschichte der aristotelischen Poetik», *Satura Berolinensis* (1924) 50-60.

— «The sources of Aristotle's Poetics», *Classical Studies in honor of J. C. Rolfe* (1931) 75-100.

— *Aristoteles* Περὶ Ποιητικῆς. *Mit Einleitung, Text und annotatio critica, exegetischem Kommentar, kritischem Anhang und Indices nominum, rerum, locorum*, Berlin und Leipzig, 1934.

— «Die Textüberlieferung der aristotelischen Poetik», *Philologus* XC (1935) 26-56, 156-175, 441-460.

Hardie, R. P., «The Poetics of Aristotle», *Mind* N. S. IV (1895) 350-364.

Hardy, J., *Aristote. Poétique, texte établi et traduit par...*, Paris, 1932; 4.e éd., 1965.

Hatzfeld, A., Dufour, M., *La Poétique d'Aristote*, Lille, 1899.

Haupt, S. O., «Die zwei Bücher des Aristoteles περὶ ποιητικῆς τέχνης», *Philologus* LXIX (1910) 252-263.

Heidenhain, F., *Averrois Paraphrasis in librum Poeticae Aristotelis Jacob Mantino interprete*, Leipzig, 1889.

Heinsius, D., *Aristotelis De Poetica Liber. Daniel Heinsius ordini suo restituit, Latine vertit, Notas addidit.* Reprod. en la ed. de la trad. cast. de Ordóñez das Seijas revisada por Flórez Canseco, Madrid, 1778 (cf.).

— *Aristotelis de poetica liber graec. et lat. cum dissertatione de constitutione tragica secundum Aristotelem*, Lugduni, 1611.

Hermann, G., *Aristotelis de Arte poetica liber, cum commentariis*, Lipsiae, 1802.

Herrick, M. T., *The Poetics of Aristotle in England*, New Haven, 1930.
Horna, K., «Die Zeilenlängen in den Stammhandschriften der aristotelischen Rhetorik und Poetik», *Wiener Studien* LII (1934) 140-142.
House, H., *Aristotle's Poetics. A Course of Eigth Lectures*, London, 1956.
Howald, E., «Die Poetik des Aristoteles», *Philologus* LXXVI (1920) 215-222.
— «Zu Aristoteles Poetik», *Philologische Wochenschrift* XLI (1921) cols. 999-1008.

Kassel, R., *Aristotelis De Arte Poetica Liber*, Oxonii, 1965; repr. lithogr., 1966, 1968.
Körner, J., *Einführung in die Poetik*, Frankfurt, 1949.

Lienhard, *Zur Entstehung und Geschichte von Aristoteles' Poetik*. Diss., Zürich, 1950.
Lobel, E., «The Greek manuscripts of Aristotle's Poetics», *Suppl. to the Bibliographical Society's Transactions* IX (1933).
Lombardi, Bartolomeo, *In Aristotelis Poeticam Praefatio*, en Maggi y Lombardi *Explanationes...* (cf.).
Lucas, D. W., *Aristotle. Poetics. Introduction, Commentary and Appendixes by...*, Oxford, 1968.

Maggi, Vincenzo, y Lombardi, Bartolomeo, *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis In Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanationes* [...] *In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*, Venetijs, 1550.
Margoliouth, D. S., *Analecta orientalia ad Poeticam Aristoteleam*, London, 1887.
— *The Poetics of Aristotle, translated from Greek into English and from arabic into Latin with a revised text, introduction, commentary, glossary and onomasticon*, London - New York - Toronto, 1911.
Mariner, Vicente, *El libro de la Poetica de Aristoteles, Vertido a la verdad de la letra del texto griego por el maestro Vicente Marinerio Valentino*, Ms. (cf. *supra* «Introducción», págs. 62 s.).
Metastasio, P., *Estratto dell' Arte Poetica d'Aristotele e considerazioni su la medesima*, Paris, 1782.
Montmollin, Daniel de, *La poétique d'Aristote. Texte primitif et additions ultérieures*, Neuchâtel, 1951.
Morel, G., *Aristotelis de Arte poetica liber*, Parisiis, 1555.

Nahm, M. C., *Aristotle on the Art of Poetry, with a Supplement: Aristotle on Music*, New York, 1948.
Norville, Sr. de, *La Poétique d'Aristote, traduite du grec*, Paris, 1671.

Omont, H., *La Poétique d'Aristote. Manuscrit 1741. Fonds grec de la Bibliothèque nationale. Préface de M. H. Omont. Photolithographie de MM. Lumière*, Paris, 1891.

Ordoñez das Seijas y Tobar, Don Alonso, *La Poetica de Aristoteles dada a nuestra lengua Castellana por... Señor de San Payo. Añadese nuevamente el texto Griego, la version Latina y Notas de Daniel Heinsio, y las del Abad Batteux traducidas del Francés; y se ha suplido y corregido la traduccion Castellana por el Licdo. Don Casimiro Florez Canseco, Catedrático de Lengua Griega en los Reales Estudios de esta Corte. Con las licencias necesarias.* En Madrid: Por Don Antonio de Sancha, Año de 1778.

Orth, E., «Aristoteles' "Poetik"», *Emerita* XXV (1957) 185-197.

Palacios, L.-E., «Reseña de la obra de Montmollin», en *The Phoenix, The Journal of the Classical Association of Canada* VI 2 (1952), 74-75.

Pazzi, Alessandro [Paccius], *Aristotelis Poetica in Latinum conversa per Alexandrum Paccium, patritium Florentinum*, Venetiis, 1536.

Petruševski, M. D., «Annotations sur le texte de la Poétique d'Aristote», *Živa Antika*, 1962, 82-89.

Piccolomini, Alessandro, *Il Libro della Poetica d'Aristotele. Tradotto di Greca lingua in volgare, da M. Aless. Picol. Con una sua Epistola a i lettori del modo del tradurre*, Siena, 1572.

— *Annotationi di M. Aless. Picol. nel Libro della Poetica d'Aristotele; con la traduttione del medesimo Libro in lingua Volgare*, Vinegia, 1575.

Pistelli, E., *Aristotele. La Poetica. Tradotta da..., con introduzione e commento di Giuseppe* Saitta, Firenze, 1937; Bologna, 1947.

Pittau, M., *Aristotele. La Poetica, a cura di... Introduzione, Testo e traduzione, Annotazioni, Indice riassuntivo*, Brescia, 1962; Palermo, 1972.

Potts, L. J., *Aristotle on the Art of Fiction. An English Translation of Aristotle's Poetics with an Introductory Essay and Explanatory Notes*, Cambridge, 1953.

Prickard, A. O., *Aristotle on the Art of Poetry. A lecture with two Appendices*, London, 1891.

Pye, H. J., *A Commentary illustrating the Poetics of Aristotle by examples taken chiefly from the modern poets. To which is prefixed a new and corrected edition of the translation of the Poetics*, London, 1792.

Rapin (le P. René), *Réflexions sur la Poétique d'Aristote et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes dans ses Œuvres diverses concernant les belles-lettres*, Amsterdam, 1686 (1.ª ed. 1674). Trad. ingl., *Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie*, London, 1674.

Reiz, F. W., *Aristotelis de Poetica liber*, Lipsiae, 1786.

Riccoboni, Antonio, *Aristotelis Ars Rhetorica ab A. Riccobono... latine conversa... Aristotelis Ars Poetica ab eodem in latinam linguam versa. Cum eiusdem de re Comica disputatione.* Venetiis, 1579.

— *Aristotelis Liber de Poetica, ab A. Riccobono... Latine Conversa et Clarissimis Partitionibus ac Notationibus ad Oram Libri Positis Illustrata,* Venetiis, 1584.

— *Poetica Antonii Riccoboni... Poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans, & nonnullas Ludovici Castelvetrii captiones refellens. Eiusdem ex Aristotele Ars Comica,* Venetiae, 1585.

— *Poetica Aristotelis ab Antonio Riccobono Latine Conversa: Eiusdem Ars Comica ex Aristotele. Cum Indice copiosissimo,* Patavii, 1587.

— *Compendium Artis Poeticae Aristotelis ad usum conficiendorum poematum, ab Ant. Riccobono ordinatum & quibusdam scholiis explanatum,* Patavii, 1591.

— *De Poetica, Aristoteles cum Horatio collatus,* Patavii, 1599.

Ridgeway, W., «Three notes on the Poetics of Aristotle», *The Classical Quarterly* VI (1912) 235-245.

Ritter, Fr., *Aristotelis Poeticam, ad codices antiquos recognitam, latine conversam, commentario illustratam, edidit Franciscus Ritter,* Coloniae, 1839.

Robortelli, Francesco, *Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes. Qui ab eodem Authore ex manuscriptis libris multis in locis emendatus fuit, ut iam difficillimus ac obscurissimus liber, a nullo ante declaratus, facile ab omnibus possit intelligi,* Florentiae, 1548.

Rostagni, A., *Aristotele: Poetica, Introd., Testo e Commento di...*; Torino, 1927; 2.ª ed., 1945.

Ruelle, Ém., *Aristote. Poétique et Rhétorique,* Paris, 1882.

Saint-Hilaire, J. B., *Poétique traduite en français et accompagnée de notes perpétuelles,* Paris, 1858.

Samaranch, Fr. de P., *Aristóteles. Poética. Traducción del griego y prólogo de...,* Madrid, 2.ª ed., 1966.

Schlesinger, E., *Aristóteles. Poética. Traducción y notas de... Nota preliminar de José María de Estrada,* Buenos Aires, 1947; 2.ª ed., 1959.

Schmidt, M., «Aristoteles Poetik», *Rheinisches Museum,* N. F. XXVI (1871) 224-233.

— *Aristoteles über die Dichtkunst,* Jena, 1875.

Segni, Bernardo, *Rettorica Et Poetica d'Aristotile Tradotte di Greco In Lingua Vulgare Fiorentina da B. S.,* Firenze, 1549; Vinegia, 1551.

Solmsen, F., «The origins and methods of Poetics», *Classical Quarterly* XXIX (1935) 192-201.

Sousa, E. de, *Aristóteles. Poética. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de...,* Pôrto Alegre, 1966.

Spengel, L., «Ueber Aristoteles Poetik», *Abhandlungen der philos.-Philol. Classe der königlichen Bayerischen Akad. der Wissenschaften* II (1837) 209-252.

— *Aristoteles Poetik und Joh. Vahlens neueste Bearbeitung derselben,* Leipzig, 1875.

— «Aristotelische Studien IV. Poetik», *Abhandlungen der philos.-philol. Classe der königlichen Bayr. Akad. der Wiss.* XI (1866) 269-346.

Stahr, A., *Aristoteles Poetik übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen*, Stuttgart, 1860.

— *Aristoteles und die Wirkung der Tragödie*, Berlin, 1859.

Susemihl, F., *Aristoteles über die Dichtkunst, Griechisch und Deutsch, und mit sacherklärenden Anmerkungen*, Leipzig, 1865, 1874².

Sykutris, J., y Menardos, S., *Aristoteles* περὶ ποιητικῆς, Berlin-Leipzig, 1934.

— — Ἀριστοτέλους περὶ ποιητικῆς, Ἀθῆναι, 1937.

Thurot, Ch., «Observations philologiques sur la Poétique d'Aristote», *Revue archéologique*, N. S. VIII (1863) 281-296.

Tkatsch, J., *Die arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes*, Wien und Leipzig, I, 1928; II (aus dem Nachlass herausgegeben von A. Gudeman und Th. Seif), 1932.

— «Über den arabischen Kommentar des Averroes zur Poetik des Aristoteles», *Wiener Studien: Zeitschrift für klassische Philologie* XXIV (1902) 70-98.

Tschernyschewski, N. G., «Aristoteles 'Über die Dichtkunst' übersetzt, dargestellt und erläutert von B. Ordynski, Moskau, 1854», *Augewählte philosophische Schriften*, übersetzt von Alfred Kurella, Moskau, 1953.

Tucker, Th., *Aristotelis Poetica, textum recognovit, emendavit, in ordinem digessit*, etc., London, 1899.

Twining, T., *Aristotle's Treatise on Poetry, Translated, with Notes on the Translation and on the Original, and two Dissertations on Poetical and Musical Imitation*, London, 1782; second edition, 2 vols., London, 1812.

Tyrwhitt, Th., *Aristotelis de Poetica Liber. Textum recensuit, versionem refinxit, et animadversionibus illustravit Thomas Tyrwhitt* (Publicación póstuma), Oxonii, 1794, 1806, 1827.

Ueberweg, F., *Aristotelis Ars Poetica ad fidem potissimum codicis antiquissimi A' (Parisiensis 1741)*, Berolini, 1870.

— *Aristoteles über die Dichtkunst, ins Deutsche übersetzt*, Berlin, 1869; Leipzig, 1875.

Ussing, I. L., «Observationes criticae ad Aristotelis librum de Arte poetica et Rhetoricorum libros», *Opuscula philologica ad I. N. Madvigium* (1876) 221-233.

Vahlen, J., *Aristotelis de Arte poetica Liber; recensuit...*, Berolini, 1867; *iterum recensuit et adnotatione critica auxit*, Berolini, 1874; 3.ª ed., Lipsiae, 1885; reimpr. 1964.

— «Beiträge zu Aristoteles Poetik, I», *Sitzungsber. der philos.-histor. Classe der kaiserl. Akad. der Wiss.* L (1865) 265-317; II, *ibidem* LII (1866) 89-175; III y IV, *ibidem* LVI (1867) 213-343 y 351-439.

— «Hermeneutische Bemerkungen zu Aristoteles Poetik», *Sitzungsber. der königl. Preuss. Akad. der Wiss. zu Berlin* (1897) 626-643, y (1898) 258-277.
— «Zur Kritik aristotelischer Schriften (Poetik und Rhetorik)», *Sitzungsber. der philos.-histor. Classe der kaiserl. Akad. der Wiss.* XXXVIII (1861) 59-148.
Valgimigli, E., *Aristoteles latinus* XXXIII: *De Arte Poetica Guillelmo de Moerbecke Interprete (reviserunt, praefatione indicibusque instruxerunt Aet. Franceschini et Laurentius Minio-Paluello)*, Bruges-Paris, 1953.
Valgimigli, M., *Aristotele. Poetica. Traduzione, note, introduzione, di...*, Bari, 1916, 1934; 3.ª ed. riveduta, 1946.
— «Note di critica testuale alla Poetica di Aristotele», *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* XCVI (1936-1937) 1-22.
— «Una nuova traduzione della Poetica di Aristotele», *Giornale critico della Filosofia italiana* XVII (1936) 256-263.
Valla, G., *Aristotelis «Ars Poetica» Georgio Valla Placentino Interprete. Hoc in volumine haec continentur: Nicephori logica... Aristotelis ars poetica*, Venetiis, 1498.
Vettori, P., *Aristotelis de Arte poetica, ad exemplar libri a Petro Victorio correcti*, Florentiae, 1564.
— *Petri Victorii Commentarii in Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum. Positis ante singulas declarationes Graecis vocibus auctoris: Iisdemque ad verbum Latine expressis. Accessit Rerum et Verborum Memorabilium Index Locupletissimus*, Florentiae, 1560; 2.ª ed. 1573.
Voilquin, J., et Capelle, J., *Aristote. Art Rhétorique et Art Poétique. Traduction nouvelle, avec texte, introduction et notes par...*, Paris, 1944.

Warrington, John, *Aristotle. Poetics. New version by J. W.*, London, 1963.
Wharton, E. R., Texto de Vahlen, con trad. inglesa, Oxford, 1883.

3. SOBRE TEMAS O PASAJES DETERMINADOS DE LA POÉTICA

Baldry, H. C., «Aristotle and the Dramatization of Legend», *Classical Philology* 4 (1954) 151 ss.
Basset, S. E., «Ἡ δὲ Ὀδύσσεια... ἠθικόν (Aristotle, Poetics XXIV, 1459 b 15)», *Classical studies presented to E. Capps* (1936) 3-13.
Boekel, C. W. van, *Katharsis. Een filologische reconstructie van de psychologie van A. omtrent het gevoelsleven*. Diss., Nijmegen-Utrecht, 1957 (con bibliogr. hasta 1955).
Bremer, J. M., *Hamartia: tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam, 1969.
Bywater, I., «On certain technical terms in Aristotle's Poetics», *Festschrift Theodor Gomperz dargebracht zum siebzigsten Geburtstage*, Wien, 1902, 164 ss.

Carroll, M., *Aristotle's Poetics c. XXV, in the light of the Homeric scholia*, Diss., Baltimore, 1895.

Cooper, L., «The fifth form of "discovery" in the Poetics of Aristotle», *Classical Philology* XIII (1918) 251-261.

Dawe, R. D., «Some Reflections on Ate and Hamartia», *HSCP* 72 (1968) 89-123.

Diano, C., «La catarsi tragica», in *Sagezza e poetiche degli antichi*, Vicenza, 1968, 215-269.

Dirlmeier, F., Κάθαρσις παθημάτων, *Hermes* LXXV (1940) 81-92.

Döring, A., «Die aristotelischen Definitionen von σύνδεσμος und ἄρθρον, Poetik c. 20», *Archiv für Geschichte der Philosophie* III (1890) 363-369.

Düntzer, H., «Der Name ΔΡΑΜΑ», *Jahrbücher für classische Philologie* CVII (1873) 569-579.

Ebeling, R., *De tragicorum poetarum graecorum canticis solutis*, Halle, 1903.

Else, G. F., «ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ», *Wiener Studien* 72 (1959) 75.

Festa, N., *Sulle più recenti interpretazioni della teoria aristotelica della catarsi nel dramma*, Firenze, 1901.

Flashar, H., «Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der Griechischen Poetik», *Hermes* 84 (1956) 12 ss.

Flickinger, R. C., «Aristotle's Poetics 1460 b 15-26», *Philological Quarterly* XIX (1940) 321-327.

Freire, A., «A catarse tragica em Aristóteles», *Euphrosyne*, Nova Serie, vol. III, 31-45.

Funke, H., *Die sogenannte tragische Schuld. Studie zur Rechtsidee in der griechischen Tragödie*, Köln, 1963.

Fyfe, W. H., «Seven passages in Aristotle's Poetics», *The Classical Review* XXIV (1910) 233-235.

Gallavotti, C., «Aristotele, Poet. 1447 a 28», *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* LVIII (1930) 74-77.

Galli, U., «Il concetto di ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΟΝ secondo la Poetica di Aristotele», *Atene e Roma*, N. S. XII (1931) 243-253.

— «La mimesi artistica secondo Aristotele», *Studi italiani di filologia* IV (1924) 314-390.

Gilbert, A. H., «Aristotle's Four Species of Tragedy (Poetics 18) and their Importance for Dramatic Criticism», *American Journal of Philology* 68 (1947) 363-381.

— «The Word ἐπεισόδιον in Aristotle's Poetics», *Amer. Journ. of Philol.* 70 (1948), 56-64.

Gillet, J. E., «A Note on the tragic Admiratio», *Modern Language Review* XIII (1918) 233-238.

Glanville, I. M., «Note on περιπέτεια», *The Classical Quarterly* 41 (1947) 73-78.
— «Tragic Error», *Ibidem* 43 (1949) 47-56.
Golden, L., «Mimesis and Katharsis», *Classical Philology* (1969) 145-153.
Gomme, A. W., *The Greek Attitude to Poetry and History*, Berkeley, Los Angeles, 1954.
Gomperz, Th., «Das Schlusscapitel der Poetik», *Eranos Vindobonensis* (1893) 71-82.
Grand, Y., *Recherche des principes d'une philosophie des arts dits d'imitation chez Platon, Aristote et Plotin*, Fribourg (Suisse) 1954.
Greene, W. C., «Aristotle on Metaphor», *Classical Weekly*, Pittsburgh 39 (1936) 94-95.
Grube, G. M. A., «A Note on Aristotle's Definition of Tragedy», *Phoenix* 12 (1958) 26 ss.
Gudeman, A., «Glossen in der aristotelischen Poetik», *Philologische Wochenschrift* XLI (1921) 185-191.

Hempel, H., «Essence et origine de la métaphore», *Essais de philologie moderne*, Paris, 1953, 33-45.
Herrick, M. T., «On Aristotle's Poetics 15, 1454 b 14-15», *Classical Philology* 40 (1945) 248-249.
Housenholder, F. W., «The first chapter of the Poetics», *American Journal of Philology* LXVI (1945) 266-278.

Kitto, H. D. F., «Catharsis», *The Classical Tradition. Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*, ed. Luitpold Wallach, New York (1966) 133-147.
Koch, H. A., «Ein peripatetisches Interpretament zu φόβος καὶ ἔλεος», *Hermes* (1969) 255-256.
Koller, H., *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, 1954.
Kranz, W., «Ueber Aristoteles' Poetik 1449 a - b 9», *Sokrates* VI (1918) 365-366.

Landi, C., «La chiusa della Poetica di Aristotele nel codice Riccardiano 46», *Rivista di Filol. e d'Istruzione Class.* LIII (1925) 551-556.
Lobel, E., «A crux in the Poetics», *The Classical Quarterly* XXIII (1929) 76-79.

McKeon, R., «Aristotle's conception of language and the arts of language», *Classical Philology* XLI (1946) 193-206, XLII (1947) 21-50.
Mesk, J., «Wo hat Aristoteles den Ausdruck Katharsis erklärt», *Wiener Studien* XXXIX (1917) 1-17.
Moraux, P., «La mimésis dans les théories anciennes de la danse, de la musique et de la poésie», *Les études classiques* 23 (1955) 3-13.

Northup, G. T., «The Rhetorical Device of 'Deceiving with the Truth'», *Modern Philology* 27 (1929) 487-493.
Notopoulos, J. A., «Poetics 1458 b 12», *Classical Philology* XXXVII (1942) 195.

Ostwald, M., «Aristotle on ἁμαρτία and Soph. Oedip. Tyran.», *Festschrift Kapp*, 1958, 93 ss.

Palacios, L.-E., «La anagnórisis», en *El juicio y el ingenio y otros ensayos*, Madrid, 1967, 241-245.
— «La estructura del poema en Aristóteles», *Coloquios de Historia y Estructura de la obra literaria*, Madrid, 1971, 207-213.
Papanoutsos, E. P., «La catharsis aristotélicienne», *Eranos* 46 (1948) 77-93.
— *La Catharsis des Passions d'après Aristote*, Athènes-Paris, 1953.
Pareyson, L., *Il Verisimile nella Poetica di Aristotele*, Torino, 1950.
Plebe, A., *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Torino, 1952.
Pohlenz, M., «Furcht und Mitleid? Ein Nachwort», *Hermes* 84 (1956) 49 ss.

Rees, B. R., «Pathos in the Poetics of Aristotle», *Greece and Rome*, 1972, 1-11.
Richter, L., *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Berlin, 1960.
Riondato, E., *La Teoria Aristotelica dell'Enunziazione*, Padova, 1957.
Russo, L., *La catarsi aristotelica*, Caserta, 1919.

Schadewaldt, W., «Furcht und Mitleid?», *Hermes* 83 (1955) 129-171.
Schellens, M. S., «Die Bedeutung der 'Katharsis' in der Musiklehre des Aristoteles», *Archiv für Philosophie* 7 (1957) 229 ss.
Schoemann, G. F., «Animadversiones ad veterum grammaticorum doctrinam de articulo», *Jahrbücher für klassische Philologie*, Supplementband V (1864).
Schuetrumpf, E., «Die Bedeutung des Wortes ethos in der Poetik des Aristoteles», *Zetemata* XLIX, München, 1970.
Schweitzer, B., «Mimesis und Phantasia», *Philologus* 89 (1934) 286-300.
Smith, J. A., «Aristotle. Poetics c. XVI, § 10», *The Classical Quarterly* XVIII (1924) 165-168.
Smith, K. K., «Aristotle's 'Lost chapter on comedy'», *The Classical Weekly* XXI (1928) 145-161.
Solmsen, F., «Electra and Orestes. Three recognitions in Greek tragedy», *Med. Nederl. Akad. van Wet. Afd. Letterk.* XXX 2, Amsterdam, 1967, 31-62.
Spengel, L., «Über die κάθαρσις παθημάτων. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles», *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* 9, 1 (1860) 3-50.
Stackelberg, J. v., «Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio», *Romanische Forschungen* 68 (1956) 271-293.

Stanford, W. B., «On Poetics XX, 1457 a 22», *The Classical Review* LVI (1942) 72.

Terzaghi, N., «De duobus Aristotelis de Arte poetica libri locis», *Bolletino di Filologia Classica* XVIII (1912) 231-233.

Thiele, Guillermo, *Problemas de anagnórisis en la literatura griega. La teoría de Aristóteles y la práctica en «Las Coéforas» de Esquilo y en «Electra» de Sófocles* (sin indic. de l. ni a.).

Trench, W. F., «Mimesis in Aristotle's Poetics», *Hermathena* XLIV (1933) 1-24.

Vahlen, J., «Aristoteles' Lehre von der Rangfolge der Theile der Tragoedie», *Symbola Philologorum Bonnensium in honorem F. Ritchelii collecta* I (1864) 153-184.

— «Wo stand die verlorene Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie?», *Sitzungber. der philos.-histor. Classe der kaiserl. Akad. der Wiss.* LXXVII (1874) 293-298.

Verdenius, W. J., «The meanings of ἦθος and ἠθικός in Aristotle's Poetics», *Mnemosyne*, Tertia S., XII (1945) 241-257.

— «Κάθαρσις παθημάτων», *Autour d'Aristote, Recueil d'études de philosophie ancienne et médiévale offert à A. Mansion*, Louvain, 1955, 367-373.

— *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Leiden, 1949.

Wachsmuth, R., *De Aristotelis studiis homericis capita selecta*, Berolini, 1863.

Weil, H., «Ueber die Wirkung der Tragoedie nach Aristoteles», *Verhandlungen der 10. Versammlung deutscher Philologen*, Basel (1848) 131 ss.

Welcker, F. G., «Der homerische Margites», *Kleine Schriften* IV (1861) 27-36.

Werner, H., *Die Ursprünge der Metaphern*, Leipzig, 1919.

4. SOBRE EL TEATRO GRIEGO EN GENERAL

Arnott, P. D., *An Introduction to the Greek Theatre*, London, 1959.

— *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford, 1962.

Balil, A., «Decorado y representación escénica en el teatro griego», *Rev. de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 325-367.

Bellesort, A., *Athènes et son théâtre*, Paris, 1934.

Bethe, E., *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum*, Leipzig, 1896.

Bieber, M., *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin, 1920.

— *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1939, 2nd ed. 1961.

Bragaglia, A. G., «Scenografia greco-romana», *Dionisio* III (1931) 13 ss.

Breitholtz, L., *Die dorische Farce im griechischen Mutterland vor dem 5. Jahrhundert, Hypothese oder Realität?*, Stockholm, 1960.
Brinck, A., *Inscriptiones graecae ad choregiam pertinentes*, Halle, 1886.
Brook, I., *Costume in Greek classic Drama*, London, 1962.

Campo, L., *I Drammi Satireschi della Grecia Antica*, Milano, 1940.
Cantarella, R., «Atene. La Polis e il teatro», *Dionisio* XXXIX (1965) 39-55.
Capone, G., *L'arte scenica degli attori greci*, Padova, 1935.
Capps, E., *The stage in the Greek theatre according to the extant dramas*, New Haven, 1891.
— «The chorus in the later Greek drama with reference to the stage question», *Amer. Journ. of Arch.* XI (1895) 287-325.

Dale, A. M., *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, 1948.
— «Seen and Unseen in Scenic Conventions», *Wiener Studien* 59 (1956) 96-106.
Denis, J., «Le drame satyrique», *Annales de la Faculté des Lettres de Caen*, 5.e année, n.º 2.
Dierks, H., *De tragicorum histrionum habitu scaenico apud graecos*, Göttingen, 1883.
Duris, L., «La realizzazione scenica del coro nello spettacolo», *Dionisio* XLI (1967) 378-389.

Falco, V. de, *Studi sul teatro greco*, Napoli, 1943, 2.ª ed., 1958.
Flickinger, R. D., *The Greek Theater and its Drama*, Chicago, 1926; Cambridge-London, 1936.
François, E., *El teatro de los griegos*, Buenos Aires, 1941.
Frickenhaus, A., *Die altgriechischen Bühnen*, Strassburg, 1917.

Garibay, Ángel M.ª, *Teatro helénico*, México, 1965.
Gaster, Theodor H., *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*, New York-Toronto, 1950.
Guglielmino, Fr., *Arte e artifizio nel dramma greco*, Catania, 1912.

Haigh, A. E., *The Attic Theatre*, Oxford, 1907.
Harsh, Ph. H., *A Handbook of Classical Drama*, Stanford, 1948; Oxford, 1967.
Hathorn, R., *The handbook of classical drama. An informative guide to drama in Ancient Greece and Rome*, London, 1967.
Heimsoeth, F., *Vom Vortrage des Chores in den griechischen Dramen*, Bonn, 1841.

Irigoin, J., *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque: la structure du vers*, Paris, 1953.

Jackson, J., *Marginalia Scaenica*, Oxford, 1955.

Kaimio, K., *The chorus of Greek drama within the light of the person and number used*, Helsinki, 1970.
Kenner, H., *Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst*, Wien, 1954.
Kitto, H. D. F., *Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek Plays and of Hamlet*, London, 1956; 2nd ed., 1960.
Koller, H., «Hypokrisis und Hypokrites», *Museum Helveticum* 14 (1957) 100 ss.
Kranz, W., «Die Urforme der attischen Theater und Komödie», *Neue Jahrbücher für das klassiche Altertum* (1919) 145 ss.

Lasso de la Vega, J. S., «Teatro griego y teatro contemporáneo», *Rev. de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 415-461.
Lawber, L. B., *The dance of the ancient Greek theatre*, Iowa C., 1964.
Lesky, A., «Hypokrites», *Studi in onore di U. E. Paoli*, Firenze, 1955, 469 ss.
Lever, K., *The Art of Greek Comedy*, London, 1956.
Lindsay, J., *The clashing rock. A study of early Greek religion and culture and the origin of drama*, London, 1965.
Little, A. M. G., *Myth and Society in Attic Drama*, New York, 1942.

Maglia, A., «Per uno studio psicologico-religioso sull'origine del teatro in Grecia», *Dionisio* XXXIX (1965) 326-333.

Navarre, O., *Dionysos. Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*, Paris, 1895.
— *Les représentations dramatiques en Grèce*, Paris, 1929.

Pfeiffer, A., *Ursprung und Gestalt des Dramas*, Berlin, 1943.
Pickard-Cambridge, A. W., *The Theater of Dionysos in Athens*, Oxford, 1946.
— *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1953; 2nd ed., 1968.

Rees, K., *The so called rule of the three actors in the classical greek drama*, Chicago, 1970.
Ridgeway, William, *The drama and dramatic dances*, Cambridge, 1915.
Rodríguez Adrados, F., «Kômos, kômôidía, tragôidía. Sobre los orígenes del teatro», *Emerita* XXXV (1967) 249-294.
— «El Banquete platónico y la teoría del teatro», *Emerita* (1969) 1-28.
— *Fiesta, tragedia y comedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*, Barcelona, 1972.
Romagnoli, E., *Il teatro greco*, Milano, 1918.

Schmidt, F. W., *Kritische Studien zu den griechischen Dramatikern*, 2 vols., Berlin, 1886.
Schneider, K., «Hypokrites», *Paulys R. E.*, Suppl. VIII, 187-232.
Schönborn, A., *Die Skene der Hellenen*, Leipzig, 1858.

Sifakis, G. M., *Studies in the history of the Hellenistic drama*, London, 1967.

Snell, B., *Szenen aus griechischem Drama*, Berlin, 1971.

Steidle, W., *Studien zum antiken Drama, unter besonderer Berücksichtigung des Bühnenspiels*, München, 1968.

Vitucci, G. V., «Le rappresentazioni drammatiche nei demi attici», *Dionisio* 7 (1939) 210-225, 312-325.

Webster, T. B. L., *Greek Theatre Production*, London, 1956; 2nd ed., 1970.

— «Some Thoughts on the Pre-History of Greek Drama», *Inst. of Class. Stud. Univ. Lond. Bull.* 5 (1958).

— «Die mykenische Vorgeschichte des griechischen Dramas», *Ant. und Abend.* 8 (1959) 7 ss.

— «Staging and Scenery in the Ancient Greek Theatre», *Bull. Rylands Lib.* 42, 2 (1960) 493 ss.

— *Griechische Bühnenaltertümer*, Göttingen, 1963.

Weil, H., *Études sur le Drame Antique*, Paris, 1897; 2.e éd., 1908.

Wilhelm, A., *Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen*, Wien, 1906.

Zuchelli, B., *Hypocrites. Origini e storia del termine*, Genova, 1962.

5. SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA

Alsina, J., «Orígenes de la tragedia y política: algunas notas histórico-bibliográficas», *Revista de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 305-323.

— *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, 1971.

Baden, H. J., *Das Tragische*, 2. Aufl., Berlin, 1948.

Baldry, H. C., *The greek tragic theatre*, London, 1971.

Bernays, J., *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas. I, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. II, Ergänzung zu Aristoteles' Poetik*, Berlin, 1880 (I, publicado ya anteriormente, en 1857).

Bernhardt, J., «Der Mensch in der tragischen Welt», *De profundis*, 2. Aufl., Leipzig, 1939; trad. esp. de Emyllán y Miguel-Ángel Bravo Lozano, «El hombre en el ámbito de la tragedia», *De profundis*, Madrid, 1962.

Bethe, E., «Die griechische Tragödie und die Musik», *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 19 (1907) 81-95.

Bickel, E., «Die Griechische Tragödie», *Bonner Kriegsvorträge* 58-59, Bonn, 65 ss.

Bogner, H., «Der tragische Gegensatz», *Gnomon* 21 (1949) 211 ss.

Brommer, F., *Satyroi*, Würzburg, 1937.

— *Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen*, 2. Aufl., Berlin, 1959.

Buchwald, W., *Studien zur Chronologie der attischen Tragödie 445 bis 431*, Königsberg, 1939.
Burkert, W., «Greek tragedy and sacrifical ritual», *Greek, Roman and Byzantine Studies Durham* VII (1966) 87-121.
Buschor, E., «Satyrtänze und frühes Drama», *Sitzb. d. Ak. München*, 1943.

Cantarella, R., *I primordii della tragedia*, Salerno, 1936.
Cataudella, Q., *Saggi sulla tragedia greca*, Mesina-Firenze, 1969.
Carrière, J., «Sur l'essence et l'évolution du tragique chez les Grecs», *Revue des Études Grecques* LXXIX (1966) 6-37.
Cessi, C., *Origini della Tragedia Greca*, Milano, 1924.
Chaignet, A.-E., *Des formes diverses du chœur tragique*, Paris, 1865.
— *La tragédie grecque*, Paris, 1877.
Croiset, M., «De la tétralogie dans l'histoire de la tragédie grecque», *Revue des Études grecques* (1888) 369 ss.

Dale, A. M., «The chorus in the action of Greek Tragedy», *Essais presented to H. D. F. Kitto*, London, 1965, 15-27.
Dieterich, A., «Die Entstehung der Tragödie», *Archiv für Religionswissenschaft* (1908) 163 ss.
Dingel, J., *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, Tübingen, 1967.
Drew-Bear, Th., «The trochaïc tetrametra in Greek tragedy», *Amer. Journal of Phil.* LXXXIX (1968) 385-405.
Duchemin, J., *L'ΑΓΩΝ dans la tragédie grecque*, Paris, 1945.

Else, G. F., «Aristotle and satyr-play, I», *Transactions and Proceedings of the American philological Association* LXX (1939) 139-157.
— «The Origin of Tragoidia», *Hermes* 85 (1957) 17 ss.
— *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Harvard, 1965.
Estève, J., *Les innovations musicales dans les tragédies grecques à l'époque d'Euripide*, Paris, 1902.

Farnell, L. R., «The Megala Dionysia and the Origin of Tragedy», *Journal of Hellenic Studies* 29 (1909) 41 ss.
Festuguière, A. J., *De l'essence de la tragédie grecque*, Paris, 1969.
Freire, A., «Quid graeci poetae tragici de fato senserint», *Euphrosyne*, N. S. II (1968) 135-141.
Frickenhaus, A., «Zum Ursprung von Satyrspiel und Tragödie», *Jahrbuch des königl. deutschen archäol. Instituts* 32 (1917) 1-15.
Friedländer, P., «Die griechische Tragödie und das Tragische», *Die Antike* 1 (1925) 8 ss.
Fritz, K. v., «Tragische Schuld und poetische Gerechtichkeit in der griechischen Tragödie», *Studium Generale* 8 (1955) 195 ss., 219 ss.
— *Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*, Berlin, 1962.

Garton, C., «Characterization in Greek Tragedy», *Journal of Hellenic Studies* (1957) 247-254.

Geffcken, J., «Der Begriff des Tragischen in der Antike», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig, 1930.

Goldschmidt, V., «Le problème de la tragédie d'après Platon», *Questions platoniciennes*, Paris, 1970, 103-140.

Grande, C. del, *Intorno alle origini della tragedia ed altri saggi*, Napoli, 1936.

— *Tragoidia, Essenza e Genesi della Tragedia*, Napoli, 1952; 2.ª ed., Milano, 1962.

— «Dal ditirambo alla tragedia», *Victriana* IV (1967) 227-246.

Guépin, J.-P., *The Tragic Paradox: Myth and Ritual in Greek Tragedy*, Amsterdam, 1968.

Guggisberg, P., *Das Satyrspiel*, Zürich, 1947.

Haigh, A. E., *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford, 1896; 5th ed., Oxford, 1946.

Heimsoeth, F., *Commentatio de versuum in tragoediis graecorum structura*, Bonn, 1873.

Heinsius, Daniel, *De tragoediae constitutione liber in quo inter caetera tota de hac Aristotelis sententia dilucide explicatur*, Leiden, 1611.

Hense, O., *Die Modifizierung der Maske in der griechischen Tragödie*, 2. Aufl., Freiburg i. Br., 1905.

Howald, E., *Die Griechische Tragödie*, München-Berlin, 1930.

Huddilston, J. H., *Greek tragedy in the light of vase paintings*, London, 1898.

— *The attitude of the Greek tragedians towards art*, London, 1898.

Jacquot, J., *Le théâtre tragique. Etudes réunies et présentées par...*, Paris, 1965; 3.e éd., 1970.

Jaspers, K., *Über das Tragische*, München, 1954.

Jeanmaire, H., *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, 1951.

Johansen, Fr., *General Reflections in Tragic Rhesis*, Copenhagen, 1959.

Jones, John, *On Aristotle and Greek Tragedy*, New York, 1962; London, 1967.

Kalinka, E., «Die Urform der Griechischen Tragödie», *Commentationes Aenipontanae* 10, Innsbruck (1924) 24 ss.

Kerényi, K., «Naissance et renaissance de la tragédie», *Diogène* 28 (1959) 22 ss.

Kitto, H. D. F., *Greek Tragedy. A Literary Study*, London, 1939; 2nd ed., 1950; 3rd ed., 1961; paperback 1966.

— «The danse in greek tragedy», *Journal of Hellenic Studies* 75 (1955) 36-41.

Knoke, F., *Begriff der Tragödie nach Aristoteles*, Berlin, 1906.

Knox, B. W., «Second Thoughts in Greek Tragedy», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7 (1966) 213-232.

Knox, B., Back, M. et alii, *Tragic Themes in Literature*, 3rd ed., New Haven, 1956.

Kommerell, Max, *Lessing und Aristoteles. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt, 1940; 2. Aufl., 1957.

Kranz, W., *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, 1933.

Krieger, M., *The Tragic Vision*, Chicago, 1960.

Krook, D., *Elements of Tragedy*, New York, 1969.

Lammer, J., *Die Doppel- und Halbchöre in der antiken Tragödie*, Paderborn, 1931.

Lattimore, R., *The poetry of greek tragedy*, Baltimore, 1958.

— *Story Patterns in Greek Tragedy*, London, 1964.

Leech, Cl., *Tragedy*, London, 1969.

Legras, L., *Les légendes thébaines dans l'épopée et la tragédie grecque*, Paris, 1905.

Lesky, A., *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, 1956; 2. Aufl., 1964. Trad. ingl., *Greek Tragedy*, London, 1965.

— *Die Griechische Tragödie*, Stuttgart, 1958. Trad. esp. de J. Godó Costa, revis. de J. Alsina, *La tragedia griega*, Barcelona, 1970.

Listmann, K., *Die Technik des Dreigesprächs in der griechischen Tragödie*, Darmstadt, 1910.

Lloyd-Jones, H.; F. Galiano, M.; R. Adrados, F.; Tovar, A., *Estudios sobre la tragedia griega*, Madrid, 1966.

Lloyd-Jones, H., «Problems of Early Greek Tragedy: Pratinas, Phrynichus, the Gyges Fragment», *Estudios sobre la tragedia gr.*, Madrid, 1966, 9-33.

Löhrer, R., *Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie*, Paderborn, 1927.

Lucas, F. L., *Tragedy. Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics*, London, 1928; 6th impression, 1949; rev. ed., 1957.

— *Greek Tragedy and Comedy*, New York, 1967.

Mahr, August C., *The Origin of the Greek Tragic Form*, New York, 1938.

Mann, O., *Poetik der Tragödie*, Bern, 1958.

Martin, V., «Drame historique ou tragédie», *Museum Helveticum* 9 (1952) 1 ss.

Masqueray, P., «Les systèmes anapestiques dans la tragédie grecque», *Revue de Philologie* (1892) 117-136.

— *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Paris, 1895.

Mayor, D., *La tragedia griega. Traducciones. Estudios*, Comillas, 1953.

McMahon, A. Ph., «On the second book of Aristotle's Poetics and the source of Theophrastus' definition of tragedy», *Harvard Studies in Classical Philology* XXVIII (1917) 1-46.

— «Seven questions on Aristotelian definitions of tragedy and comedy», *Ibid.* XL (1929) 97-198.

Miguez, J. A., *La tragedia y los trágicos griegos*, Madrid, 1973.
Miralles, C., «Estado actual de la investigación en tragedia clásica», *Bol. de Est. Helén.* II 2 (1968) 5-12.
Muller, Herbert J., *The Spirit of Tragedy*, New York, 1956.

Nauck, A., *Tragicorum Graecorum Fragmenta* I-II, Leipzig, 1889, 1926.
Nebel, G., *Weltangst and Götterzorn. Eine Deutung der Griechischen Tragödie*, Stuttgart, 1951.
Nestle, W., *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart, 1930; 2. Aufl., 1967.
Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, 1871; trad. ingl., *The Birth of Tragedy from Spirit of Music*, en *The Complete Works of F. N.*, ed. by Oscar Levy, 18 vols., Edinburgh and London, 1909-1913; tr. fr. par J. Marnold et J. Morlan, *L'origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, Paris, 1947; tr. esp. de E. Ovejero, *El origen de la tragedia*, 4.ª ed., Madrid, 1964.
Nilsson, M. P., «Der Ursprung der Tragödie», *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum* 27 (1911) 609 ss., 673 ss. (*Opuscula Selecta*, vol. I, Luna, 1951, 61-145).
Norwood, G., *Greek Tragedy*, Boston, 1942; New York, 1960.

Page, D. L., *Actor's interpolations in Greek Tragedy*, Oxford, 1934.
Patin, H. J. G., *Études sur les tragiques grecs*, 4 vols., Paris, 1841-1843; 8.e éd., 1913.
Patzer, H., *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden, 1962.
Peretti, A., *Epirrema e Tragedia. Studio sul Dramma Attico Arcaico*, Firenze, 1939.
Perrotta, *I tragici Greci*, Bari, 1931.
— «Tragedia», *Enciclopedia Italiana*, vol. 34, 146 ss.
Petersen, E., *Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst*, Bonn, 1915.
Pickard-Cambridge, A., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1927; 2nd ed., revised by T. B. L. Webster, 1962.
— «Tragedy», *Oxford Classical Dictionary*, 915-920.
Pohlenz, M., «Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius», *Nachr. v. der Gesellsch. der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Kl.* (1926) 298-321.
— *Die Griechische Tragödie* I-II, Leipzig-Berlin, 1930; 2. Aufl., Göttingen, 1954; trad. it., *La tragedia greca*, Brescia, 1961.
Pohlenz, Lesky, Lucas, *Greek Tragic Poets*, 2nd ed., London, 1959.
Powell, J. U., *New Chapters in the History of Greek Tragedy*, Oxford, 1933.
Prentice, W. K., *Those Ancient Dramas Called Tragedies*, New York, 1969.

Quinton, A. N., «Tragedy», *The Aristotelian Society, Supplem. volume* 34 (1960) 145-164.

Rachet, Guy, *La tragédie grecque*, Paris, 1973.
Raphael, D. D., *The paradox of tragedy*, London, 1959.
Rasch, W., «Tragik und Tragödie», *Deutsche Vierteljahrsschrift* 21 (1943) 287 ss.
Reeves, Ch. H., «The Aristotelian Concept of the Tragic Hero», *American Journal of Philology* 73 (1952) 172-188.
Reisch, E., «Zur Vorgeschichte der attischen Tragödie», *Festschr. für Gomperz*, 451 ss.
Ridgeway, W., *The Origin of Tragedy*, Cambridge, 1910.
Robert, C., *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum* I-II, Berlin, 1915.
Robert, F., «Exigences du public et ressorts de la tragédie chez les Grecs», en J. Jacquot, *Le théâtre tragique*, 3.e éd., Paris, 1970.
— «Origines de la Tragédie grecque», *Ibidem*.
— «Les origines de la tragédie: le bouc et la tragédie», *VII Congrès de l'Association G. Budé*, Paris, 1964, 305-307.
— «Tragédie et mystère», *Revue des Études grecques* LXXV (1962) X-XII, y, con más amplitud, en *Études classiques* (1964) 97-129.
Rodríguez Adrados, F., *El héroe trágico*, Cuadernos de la Fundación Pastor, Madrid, 1962.
Romilly, J. d., *La tragédie grecque*, Paris, 1970.
— *Time in Greek Tragedy*, New York, 1968. *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, 1971.
Ronnet, G., «Le sentiment tragique chez les Grecs», *Revue des Études Grecques* LXXVI (1963) 327-336.
Roos, E., *Die tragische Orchestrik im Zerrbild der altattischen Komödie*, Lund, 1951.
Rosenmeyer, Th. G., *The Masks of Tragedy. Essays in six greek dramas*, Austin, 1963.
Rudberg, G., «Thespis und die Tragödie», *Eranos* 45 (1947) 13 ss.
Ruiz de Elvira, A., «La tragedia como mitografía», *Rev. de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 525-562.

Sánchez Ruipérez, M., «Orientación bibliográfica sobre los orígenes de la Tragedia Griega», *Estudios Clásicos* 1 (1950) 43-51.
Schlesinger, A. C., *Boundaries of Dionysus. Athenian foundations for the history of tragedy*, Cambridge, Mass., 1963.
Schmid, W., *Zur Geschichte des griechischen Dithyrambos*, Tübingen, 1900.
Schönewolf, H., *Der jungattische Dithyrambos*, Giessen, 1938.
Schreckenberg, H., *Drama. Vom Werden der griech. Tragödie aus dem Tanz*, Würzburg, 1960.
Séchan, L., *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926; réimpr., 1967.
Sellmair, J., *Der Mensch in der Tragik*, 2. Aufl., München, 1941.
Sengle, F., «Vom Absoluten in der Tragödie», *Deutsche Vierteljahrsschrift* 20 (1942) 265 ss.

Snell, Br., «Mythos und Wirklichkeit in der griechischen Tragödie», en *Entdeckung des Geistes*, 3. Aufl., Hamburg, 1955.
Spitzbarth, A., *Untersuchungen zur Spieltechnik der griechischen Tragödie*, Winterthur, 1945; Zürich, 1946.
Stanford, W. B., *Ambiguity in Greek Tragedy*, Oxford, 1939.
Steur, I. van der, *De lyrische metra van de grieske tragedie. Aspecten van de metrische transpositie*, Amsterdam, 1969.

Taubes, Susan, «The Nature of Tragedy», *Review of Metaphysics* 7 (1953) 193-206.
Terzaghi, N., «Sull'Origine della Tragedia Greca», *Atti della R. Ac. di Sc. di Torino* 53 (1918) 237-282; 295-306.
Tièche, E., *Thespis*, Leipzig-Berlin, 1933.

Untersteiner, M., *Le origini della tragedia e del tragico*, Milano, 1942; 2.ª ed., Torino, 1955.

Vernant, J.-P., et Vidal-Naquet, P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972.
Volkelt, J., *Ästhetik des Tragischen*, 4. Aufl., München, 1923.

Walzel, O., «Vom Wesen des Tragischen», *Euphorion* 34 (1933) 1 ss.
Weber, A., *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, London, 1967.
— *Das Tragische und die Geschichte*, Hamburg, 1943.
Webster, T. B. L., «Greek Tragedy», *Fifty Years of Classical Scholarship*, Oxford, 1954, 71 ss.
— «Fourth Century Tragedy and Poetics», *Hermes* 82 (1954) 294 ss.
Weidner, A., *Kritische Beiträge zur Erklaerung der griechischen Tragiker*, Darmstadt, 1883.
Weinstock, H., *Die Tragödie des Humanismus*, Heidelberg, 3. Aufl., 1953.
— «Polis und Tragödie», *Gymnasium* LVI (1949) 157 ss.
Welcker, F. G., *Die griechischen Tragödien, mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet*. I, *Aeschylus und Sophokles*; II, *Euripides*, Bonn, 1839, 1841.
Wiesmann, P., *Das Problem der tragischen Tetralogie*, Zürich, 1929.
Wilamowitz-Moellendorf, U. von, *Einleitung in die attische Tragödie*. Vol. I de *Euripides, Herakles, erklärt von...*, Berlin, 1888.
— *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin, 1921, 1923.
— *Griechische Tragödien*, Berlin, 1922.
— *Die griechische Tragödie und ihre drei Dichter*, Berlin, 1923.
Willen, A., *Melpomène. Histoire de la tragédie grecque*, Liège-Paris, 1932.
Winnington-Ingram, R. P., «Tragedy and Greek archaic Thought», *Classical Drama and Its Influence, Essays presented to H. D. F. Kitto*, 1965.
Winterstein, A., *Der Ursprung der Tragödie. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Geschichte des griechischen Theaters*, Leipzig-Wien-Zürich, 1925.

Ziegler, K., «Tragoedia», *Paulys R. E. der class. Altertumswiss.*, zweite Reihe, 12. Halbband, 1899-2075.
Zinano, Gabriele, *Discorso della Tragedia*, Reggio, 1590.

6. SOBRE ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES

Adams, S. M., *Sophocles the Playwright*, Toronto, 1957.
Allègre, F., *Sophocle, Étude sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies*, Lyon-Paris, 1905.
Allen, I. T., and Italie, G., *A concordance to Euripides*, Berkeley-London, 1954.
Alsina, J., «Tradición y aportación personal en el teatro de Eurípides», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, Barcelona, 1963-1964.
Arnold, R., *Die chorische Technik des Euripides*, Halle, 1874.

Bates, W. N., *Euripides, a student of human nature*, Philadelphia, 1930.
Bergson, L., *L'épithète ornamentale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Uppsala, 1956.
Blumenthal, A. von, *Aischylos*, Stuttgart, 1924.
— *Sophokles. Entstehung und Vollendung der griechischen Tragödie*, Stuttgart, 1936.
Böhme, R., *Bühnenbearbeitung Aeschyleischer Tragödien*, Basel-Stuttgart, 1956-1959.
Bowra, C. M., *The Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944; repr., 1947.

Cantarella, R., *Eschilo*, Firenze, 1941.
Conacher, D. J., *Euripidean Drama, Mythe, Theme and Structure*, Toronto, 1967.
Croiset, M., *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, 1928; 3.º tirage, 1965.

Decharme, P., *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris, 1893.
Delcourt-Curvers, M., *Eschyle*, Paris, 1934.
Dindorf, G., *Lexicon Aeschyleum*, Lipsiae, 1873.
Duchemin, J., «Le déroulement du temps et son expression dans la tragédie d'Eschyle», *Atti del II Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico, n.º spec. di Dionisio*, 1967.
Dumortier, J., *Lexicon Sophocleum*, Lipsiae, 1876.
— *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, 1935.

Earp, F. R., *The style of Aeschylus*, Cambridge, 1968.
Eggermann, Fr., *Arete und tragische Bewusstheit bei Sophokles und Herodot*, München, 1957.
Ellendt, F., *Lexicon Sophocleum*, Regimontii Prussorum, 1835; 2.ª ed., Berolini, 1872; 3.ª ed., Hildesheim, 1958.

Errandonea, I., *Sófocles y su teatro*, I-II, Madrid, 1942.
— *Sófocles. Investigaciones sobre la Estructura dramática de sus siete tragedias y sobre la Personalidad de sus Coros*, Madrid, 1958.
— «Introducción» a Sófocles. Tragedias. Edipo Rey - Edipo en Colono. Texto revisado y traducido por..., vol., I, Barcelona, 1959.
— «Dos escuelas simultáneas en Grecia: Sófocles y Eurípides», *Rev. de la Univ. de Madrid* 51 (1964) 369-414.

Falco, V. de, *La tecnica corale di Sofocle*, Napoli, 1928.
Finley Jr., J. H., *Pindar and Aeschylus*, Harvard, 1955.
Friedrich, W. H., *Euripides und Diphilos*, München, 1953.

Garzya, A., *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Napoli, 1962.
Germain, G., *Sophocle*, Paris, 1969.
Gollwitzer, Ing., *Die Prolog- und Expositionstechnik der griechischen Tragödie, mit besonderer Berücksichtigung des Euripides*, München, 1937.
Greenwood, L. H. G., *Aspects of Euripides Tragedies*, Cambridge, 1953.
Grube, G. M. A., *The Drama of Euripides*, London, 1941; 2nd ed., New York, 1961.

Harry, J. E., *Greek tragedy. I, Aeschylus and Sophocles*, New York, 1933.
Helmreich, Fr., *Der Chor bei Sophokles nach seinem ἦθος betrachtet*, Erlangen, 1905.
Herp, I., *Le théâtre d'Eschyle et la pensée présocratique*, Paris, 1966.
Huddilston, J. H., *Greek art in Euripides, Aischylos and Sophocles*, München, 1898.
Hulton, A. O., «The prologus of Sophocles», *Greece and Rome* XVI (1969) 49-59.
Hurmuziades, N. E., *Production and imagination in Euripides. Forms and function of the scenic space*, Athens, 1965.

Imhof, M., *Bemerkungen zu den Prologen der Sophokleischen und Euripideischen Tragödien*, Winterthur, 1957.

Janssens, E., «Die tragische Problematik bei Sophokles», *Das Altertum* V (1959) 213 ss.

Kirkwood, C. M., *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca, N. Y., 1958.
Kitto, H. D. F., *Sophocles Dramatist and Philosopher*, London, 1958.
Knox, B., *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley and Los Angeles, 1964.

Lacarrière, J., *Sophocle*, Paris, 1960.
Lennep, D. F. W. van, *Euripides* Ποιητὴς σοφός, Amsterdam, 1935.
Lida de Malkiel, M.ª Rosa, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, 1944.

Lucas, F. L., *Euripides and his influence*, London, 1924.
Ludwig, W., *Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides*, Tübingen, 1954.

Maddalena, A., *Interpretazioni Eschilee*, Torino, 1951.
— *Sofocle*, Torino, 1959; 2.ª ed., 1963.
Martinazzoli, *Euripide*, Roma, 1946.
Méautis, G., *Sophocle. Essai sur le héros tragique*, Paris, 1957.
Méridier, L., «Le prologue dans la tragédie d'Euripide», *Bibl. des Universités du Midi*, fasc. XV, Bordeaux, 1911.
Murray, G., *Aeschylus the Creator of Tragedy*, Oxford, 1940; trad. cast., *Esquilo, el creador de la Tragedia*, Buenos Aires, 1943.
— *Euripides and his Age*, London, 1922; 2nd ed., Oxford, 1946; trad. cast. *Euripides y su época*, México - Buenos Aires, 1951.
Mursillo, H., *The light and the darkness. Studies in the dramatic poetry of Sophocles*, Leiden, 1967.

Nestle, W., *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart, 1901.
— *Menschliche Existenz und politische Erziehung in der Tragödie des Aischylos*, Stuttgart, 1934.
Norwood, G., *Essays on Eurip. Drama*, London, 1954.

Oliveira Pulquério, M. de, *Problemática da tragédia Sophocleana*, Coimbra, 1968.
Opstelten, J. C., *Sophocles en het grieksche pessimisme*, Leyde, 1945.
— *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam, 1952.

Perrotta, G., *Sofocle*, Messina, 1935.
Portus, Franciscus, *Francisci Porti Cretensis in Omnes Sophoclis Tragoedias* Προλεγόμενα *ut vulgo vocantur. In quibus... de tragoedia eiusque origine, et de Tragoediae atque Comoediae discrimine paucis agitur...*, Morgiis, 1583.
Porzig, W., *Die Attische Tragödie des Aischylos*, Leipzig, 1926.
Post, Ch. R., *The dramatic Art of Sophocles*, Harvard, 1912.
Post, L. A., «Aeschylean *onkos* in Sophocles and Aristotle», *Transact. and Proceedings of the Amer. Philological Association* LXXVIII (1947) 242-251.
Prato, C., *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina, 1955.

Reinhardt, K., *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern, 1949.
— «Sinneskrise bei Euripides», *Neue Rundschau* 68 (1957) 615 ss.; luego en *Tradition und Geist*, Göttingen (1960) 227 ss.
— *Sophokles*, 3. Aufl., Frankfurt, 1947; trad. fr. par E. Martineau, *Sophocle*, Paris, 1971.

Richter, P., *Zur Dramaturgie des Aeschylos*, Leipzig, 1892.
Rivier, A., *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausanne, 1944.
— «Eschyle et le tragique», *Bulletin de la Fac. de Lettres de l'Université de Lausanne et de la Société des Études de Lettres*, S. II, 6 (1963) 73 ss.
— «Remarques sur le 'nécessaire' et la 'nécessité' chez Eschyle», *Revue des Études Grecques* 81 (1968) 5-39.
Rohdich, H., *Die Euripideische Tragödie. Untersuchungen zu ihrer Tragik*, Heidelberg, 1968.
Romilly, J. de, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, 1958.
— *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, 1961.
Ronnet, G., *Sophocle, poète tragique*, Paris, 1969.

Schadewaldt, W., «Der Kommos in Aisch. Choephoren», *Hermes* 67 (1932) 312 ss.
— *Sophokles und Athen*, Berlin, 1935.
— «Sophokles und das Leid», *Hellas und Hesperien*, Zürich und Stuttgart, 1960, 231-247.
Schein, S. L., «The iambic trimeter in Aeschylus and Sophocles», *Dissert. Abstracts* XXVIII, Ann Arbor, 1967, 1803 A.
Schlesinger, E., *El Edipo Rey de Sófocles*, La Plata, 1950.
Schröder, O., *Euripidis Cantica*, 2. Aufl., Leipzig, 1928.
Sheppard, J. T., *Aeschylus and Sophocles*, London, 1927.
Snell, B., «Aischylos und das Handeln im Drama», *Philologus*, Supplementband XX, Heft 1, Leipzig, 1928.
Solmsen, F., «Zur Gestaltung des Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides», *Philologus* 87 (1921) 1 ss.
Spira, A., *Untersuchungen zum deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Frankfurt, 1960.
Stanford, W. B., *Aeschylus in his style*, Dublin, 1942.
Strohm, F., *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*, München, 1957.

Thomson, G., *Aeschylus and Athens. A Study in the social origins of Greek Tragedy*, Oxford, 1941; 2nd ed., London, 1946; repr. 1950.
Turolla, E., *Saggio sulla poesia di Sofocle*, Bari, 1934.

Untersteiner, M., *Sofocle. Studio critico*, I-II, Firenze, 1935.

Waldock, A. J. A., *Sophocles the Dramatist*, Cambridge, 1951; 2nd ed., 1966.
Webster, T. B. L., *An Introduction to Sophocles*, Oxford, 1936; 2nd ed., London, 1969.
— *The tragedies of Euripides*, London, 1967.
Weinstock, H., *Sophokles*, Leipzig u. Berlin, 1931; 3. Aufl., Wuppertal, 1948.
Westphal, R., *Prolegomena zu Aeschylos Tragödien*, Leipzig, 1869.
Whitman, C. H., *Sophocles. A Study of heroic Humanism*, Harward, 1951.

Wilamowitz-Moellendorf, U. von, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin, 1914; 2. Aufl., 1966.

Wilamowitz, T. von, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlin, 1917.

Zürcher, W., *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel, 1947.

7. SOBRE TEORÍAS POÉTICAS Y LITERARIAS RELACIONADAS CON LA «POÉTICA» DE ARISTÓTELES

Agoglia, R. M., «Arte y tragedia en Aristóteles. Notas para una reinterpretación», *Revista de Filosofía*, La Plata 1, 1 (1950) 59-69.

Baldwin, Charles S., *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York, 1939.

Bances Candamo, F., *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. Prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir, London, 1970.

Behrens, Irene, *Die Lehre von der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Halle, 1940.

Bénard, C., *L'Esthétique d'Aristote*, Paris, 1887.

Beni, Paolo, *Pauli Benii Eugubini Disputatio; In Qua Ostenditur Praestare Comoediam atque Tragoediam metrorum vinculis soluere: nec posse satis, nisi soluta oratione, aut illarum decorum ac dignitatem retineri, aut honestam inde voluptatem solidamque utilitatem percipi*, Patavii, 1600.

Bogner, H., *Der tragische Gegensatz*, Heidelberg, 1947.

Bourgoin, A., *Les Maîtres de la Critique au XVIIème Siècle*, Paris, 1889.

Bray, René, *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris, 1927, 1951, 1966.

Breitinger, H., *Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Étude de littérature comparée*, Genève, 1879; 2.e éd., Genève et Bâle, 1895.

— «Zur Geschichte der pseudo-aristotelischen Ortseinheit», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 1880, t. LXIII.

Brereton, Geoffrey, *Principles of Tragedy*, Coral Gables, 1968.

Brink, C. O., *Horace on Poetry. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, 1963.

— *Horace on Poetry. The «Ars Poetica»*. Cambridge, 1971.

Buck, A., *Italienische Dichtungslehren. Vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen, 1952.

— «Einleitung: Renaissance und Barock», *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, herausgegeben von Klaus See, Frankfurt, Band 9, 1972, 1-27.

— «Dichtungslehren der Renaissance und des Barocks», *Ibidem*, 28-60.

Buonamici, Francesco, *Discorsi Poetici Nella Accademia Fiorentina In Difesa d'Aristotile*, Fiorenza, 1597.

Carballo, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. de A. Porqueras Mayo, 2 vols., Madrid, 1958.

Cavalcanti, Bartolomeo, *Giudizio Sopra la Tragedia di Canace e Macareo, con molte utili considerazioni circa l'arte Tragica*, Lucca, 1550.

Charlton, H. B., *Castelvetro's Theory of Poetry*, Manchester, 1913.

Clements, Robert J., «López Pinciano's *Philosophia Antigua Poética* and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory», *Hispanic Review* XXIII 1 (1955) 48-55.

Cook, A. S., *The Art of Poetry: The Poetical Treatises of Horace, Vida, Boileau, with translations by Howes, Pitt, and Soame*, Boston, 1892.

Corneille, Pierre et Thomas, *Œuvres. Précédées de la Vie de Pierre Corneille par Fontenelle et des Discours sur la Poésie Dramatique*. Nouvelle édition, Paris, s. a.

Courtney, W. L., *The Idea of Tragedy in Ancient and Modern Drama*, New York, 1967.

Craig la Drière, «Horace and the theory of imitation», *American Journal of Philology* LX (1939) 288-300.

Daniello, B., *La Poetica*, Vinegia, 1536.

Dannheisser, E., «Zur Geschichte der Einheiten in Frankreich», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, t. XIV, 1892.

Denores, Giason, *Discorso Di Iason Denores Intorno A Que' Principii, Cause, Et Accrescimenti, Che La Comedia, La Tragedia, Et Il Poema Heroico Ricevono Dalla Philosophia Morale, & Civile, & da' Governatori delle Republiche*, Padova, 1586.

— *Poetica Di Iason Denores, Nella qual per via di Definitione, & Divisione si tratta secondo l'opinion d'Arist. della Tragedia, del Poema Heroico, & della Comedia*, Padova, 1588.

Dietrich, M., *Europäische Dramaturgie*, Wien, 1952.

Dryden, J., *An Essay of Dramatic Poesy*, edited by T. Arnold, Oxford, 1889.

Ebner, Dr. J., *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien*, Erlangen und Leipzig, 1898.

Faguet, É., *La Tragédie française au XVI^e Siècle*, Paris, 1894.

Ferrero, L., *La poetica e le poetiche di Orazio*, Torino, 1953.

Flickinger, R. D., «When could Horace have become acquainted with Aristotle's Poetics?», *Transactions and Proceedings of the American philological Association* LX (1939) XXXIII-XXXV.

Forcione, Alban K., *Cervantes, Aristotle and Persiles*, Princeton, 1970.

Fracastoro, Girolamo, *Naugerius, sive de Poetica*, in *Hieronymi Fracastorii Veronensis Opera Omnia*, Venetiis, 1555.

Frachetta, Girolamo, *Dialogo Del Furore Poetico*, Padova, 1581.

Garin, E., *La cultura del Rinascimento*, Bari, 1967.
Gentili, Scipione, *Annotationi di Scipio Gentili sopra la Gierusalemme Liberata di Torquato Tasso*, Leida, 1586.
Gietmann, G., *Stilistik, Poetik und Ästhetik*, Freiburg, 1897.
Gillot, M., *La querelle des Anciens et Modernes en France*, Paris, 1914.
Gilman, M., *The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire*, Cambridge, Mass., 1958.
Giraldi Cintio, Giovambattista, *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, Vinegia, 1554.
— *Scritti Estetici: De' Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, ecc.*, 2 vol., Milano, 1864.
Gmelin, H., *Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance*, Erlangen, 1932.
Goggio, E., «Dramatic Theories in the Prologues of the Commedie Erudite», *Publications of the Modern Language Association of America* LVIII (1943) 322-336.
González de Salas, José Antonio, *Nueva idea de la Tragedia Antigua, o Ilustración Ultima al Libro Singular de Poética de Aristóteles Stagirita*, por..., [Madrid] 1633.
Gottschall, R., *Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik*, Breslau, 1882.
Gouhier, H., *L'essence du théâtre, précédé de quatre témoignages*, Paris, 1943.
Grimal, P., *Essai sur l'art poétique d'Horace*, Paris, 1968 (especialm. cap. II «Postulats aristotéliciens»).
Guarini, Battista, *Compendio Della Poesia Tragicomica, Tratto Dai Duo Verati, Per opera dell'Autore del Pastor Fido, Colla Giunta di Molte Cose Spettanti All'Arte*, Venetia, 1601.

Haight, E. H., «Horace on the Art: ut pictura poesis», *The Classical Journal* 47 (1951-1952) 157-162.
Hall Jr., Vernon, *Renaissance Literary Criticism*, New York, 1945.
Hamburger, K., *Die Logik der Dichtung*, Suttgart, 1957.
— *Griechische Dramenfiguren antik und modern. Von Sophokles zu Sartre*, Stuttgart, 5. Aufl., 1974.
Hamilton, A., *The Seven Principles of Poetry*, 2nd ed., Boston, 1958.
Hartung, J. A., *Lehren der Alten über die Dichtkunst durch Zusammenstellung mit denen der besten Neueren*, Hamburg-Gotha, 1845.
Hathaway, B., *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, Ithaca, New York, 1962.
Heinemann, K., *Die tragischen Gestalten der Griechen in der Weltliteratur*, Leipzig, 1920.
Hendrickson, G. L., «The Peripathetic Mean of Style and the Three Stylistic Characters», *American Journal of Philology* 25 (1904) 125-146.
Herrick, Marvin T., *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, 1950, 1964.

— *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism 1531-1555*, Urbana, 1946.

Herzog-Hauser G., «Zum Problem der imitatio in der lateinischen Literatur», *Wiener Studien* 64 (1949) 124-134.

Highet, G., *The classical tradition. Greek and Roman Influencies on Western Literature*, New York-London, 1949, 1951; trad. esp. de Antonio Alatorre, México, 1954, 2 vols.

Ingegneri, Angelo, *Della Poesia Rappresentativa & Del Modo Di Rappresentare Le Favole Sceniche*, Ferrara, 1598; Firenze, 1734.

Kayser, I., *De veterum arte poetica quaestiones selectae*, Lipsiae, 1906.

Klette, T., *Beiträge zur Geschichte und Literatur der Italienischen Gelehrtenrenaissance*, 3 Bände, Greifswald, 1888-1890.

Knight, R. C., «A Minimal Definition of Seventeenth Century Tragedy», *French Studies* X (1956) 297-308.

Koerting, G., *Geschichte der Literatur Italiens im Zeitalter der Renaissance*, 3 Bände, Leipzig, 1878-1884.

Lancaster, H. C., *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 5 vols.; Baltimore-London-Paris, 1929-1942.

Lanson, Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie en France*, New York, 1921.

Leaska, Mitchell A., *The Voice of Tragedy*, New York, 1963.

Lemaitre, Jules, *Corneille et la poétique d'Aristote*, Paris, 1888.

Lessing, G. E., *Hamburgische Dramaturgie*, en *Sämmtliche Schriften*, Leipzig, 1854, t. VII.

Lintilhac, Eugène, «Un coup d'État dans la République des Lettres: Jules César Scaliger fondateur du classicisme cent ans avant Boileau», *La Nouvelle Revue*, LXIV (1890).

López Pinciano, Alonso, *Philosophía antigua poética*, Madrid, 1596; ed. Alfredo Carballo Picazo, 3 vols., Madrid, 1953.

Luzán, Ignacio de, *La poética, o reglas de la poesía en general*, Zaragoza, 1725; ed. Luigi de Filippo, 2 vols., Barcelona, 1956.

MacKeon, R., «Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity», *Modern Philology* 34 (1936) 1-35.

Martir Rizo, J. P., *Poética de Aristóteles traducida de latín, ilustrada y comentada por Juan Pablo Martir Rizo*. Bearbeitet und eingeleitet von Margarete Newels, Köln und Opladen, 1965.

Michele, Agostino, *Discorso Di Agost. Michele In cui contra l'opinione di tutti i più Illustri Scrittori dell'Arte Poetica chiaramente si dimostra come si possono scrivere con molta lode le Comedie e le Tragedie in Prosa. Et di molti altri precetti di cotal Arte assai copiosamente si ragiona*, Venetia, 1592.

Minturno, Antonio Sebastiano, *L'Arte Poetica del Sign. Ant. Minturno, Nella Quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra Poesia: Con la Dottrina De' Sonetti, Canzoni, & ogni sorte di Rime Thoscane, dove s'insegna il modo che tenne il Petrarca nelle sue opere, et si dichiara a' suoi luoghi tutto quel che da Aristotele, Horatio & altri auttori Greci e Latini è statto scritto per ammaestramento di Poeti* [...], Venetia, 1563.

Montiano y Luyando, A. de, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, 1750.

— *II Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, 1753.

Morpurgo Tagliabue, Guido, «Aristotelismo e barocco», *Retorica e barocco*, Roma, 1953.

Murray, G., *The Classical Tradition in Poetry*, London, 1927.

Muzio, Girolamo, «Tre libri de Arte poetica», en *Rime diverse*, Vinegia, 1551.

Parthenio, Bernardino, *Della Imitatione Poetica Di M. Bern. Parth...* Vinegia, 1560.

— *De Poetica Imitatione Libri Quinque*, Venetiis, 1566 (trad. de la obra anterior).

Paterson, W. F., *Three Centuries of French Poetic Theory*, Ann Arbor, 1935.

Patrizzi, F., *Della Poetica: La Deca Istoriale, La Deca Disputata*, Ferrara, 1586.

Pellissier, G., *De Sexti Decimi Saeculi in Francia Artibus Poeticis*, Paris, 1882.

Pescetti, Orlando, *Difesa del Pastor Fido, Tragicommedia Pastorale del Molto Illustre Sig. Cavalier Battista Guarini...*, Verona, 1601.

Petsch, R., *Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie*, Halle, 1945.

Pigna, G. B., *Ioan. Baptistae Pignae Poetica Horatiana*, Venetiis, 1561.

Pohlenz, M., «Die Anfänge der Griechischen Poetik», *Göttingische Gelehrte Anzeigen* (1920) 142-178.

Racine, *Principes de la Tragédie. En marge de la «Poétique» d'Aristote. Texte établi et commenté par Eugène Vinaver*, Paris, s. a.

Ricci, Bartolomeo, *Bartholomaei Riccii De Imitatione Libri Tres*, Venetiis, 1545.

Riley, E. C., «Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro», *Studia Philologica*. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60 aniversario, III 173-183, Madrid, 1960.

Robert, P., *La poétique de Racine*, Paris, 1890.

Robinson, G. W., «Joseph Scaliger's Estimates of Greek and Latin Authors», *Harvard Studies in Classical Philology* 29 (1918) 133-176.

Rosenbauer, A., *Die Poetischen Theorien der Plejade nach Ronsard und Dubellay*, Erlangen, 1895.

Rostagni, A., «Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica...», *Scritti minori*. I, *Aesthetica*, Torino, 1955, 76-254.

Rücktäschel, T., *Einige Arts Poétiques aus der Zeit Ronsard's und Malherbe's*, Leipzig, 1889.

Rymer, Th., *The Neo-Classic Theory of Tragedy in England during the Eighteenth Century*, Cambridge, Mass., 1934.

Saint-Marc, Girardin, *Cours de Littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame*, 5 vols., Paris, s. a.

Salviati, Lionardo, *Del Trattato della Poetica di Lionardo Salviati. Lettura Terza*, Imola, 1871 (el texto, según B. Weinberg, es de 1564, y está fechado en 1566).

Sánchez de Lima, M., *El arte poética en romance castellano*, Alcalá de Henares, 1580; reed., Madrid, 1944.

Sbordone, F., *Tre poetiche: Aristotele, Orazio, Filodemo*, Napoli, 1952.

Scaliger, Julius Caesar, *Iulii Caesaris Scaligeri, Viri Clarissimi, Poetices libri septem*: I, *Historicus*; II, *Hyle*; III, *Idea*; IV, *Parasceve*; V, *Criticus*; VI, *Hipercriticus*; VII, *Epinomis*, Apud Antonium Vincentium, 1561; 5.ª ed., in bibliopolio Commeliano, 1617; ed. facs. de la de Lyon, 1561, con introd. de Aug. Buck, Stuttgart, 1964.

Scherer, J., *La dramaturgie classique en France*, Paris, 1959.

Schlegel, A. W., *Über Dramatische Kunst und Literatur* (Serie de conf. pronunciadas en Viena entre 1807-1808); trad. ingl. por John Black, *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, London, 1846; tr. fr. *Cours de littérature dramatique*, Paris, 1865.

Sears, Baldwin, Ch., *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York, 1939.

Segni, Agnolo, *Ragionamento Di M. Agnolo Segni, Gentilhuomo Florentino, sopra le cose pertinenti alla Poetica. Dove in quattro Lezzioni... si tratta dell'Imitatione poetica, della Favola, della Purgazione procedente dalla Poesia*, Fiorenza, 1581.

Shepard, Stanford, «López Pinciano and Aristotelian Literary Criticism in the Spanish Renaissance», *Dissertation Abstracts* XXI, 903-904, New York.

— *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, 1962.

Sommer, W., *Grundzüge der Poetik*, Paderborn, 1912.

Souriau, E., *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paris, 1947.

— *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, 1950.

Spingarn, Joel Elias, *A History of Literary Criticism in the Renaissance, with special reference to the influence of Italy in the formation and development of modern classicism*, New York, 1899.

— *La Critica Letteraria nel Rinascimento*, Bari, 1905.

Staiger, E., *Grundbegriffe der Poetik*, 3. Aufl., Zürich, 1956.

Summo, Faustino, *Discorsi Poetici Dell'Eccell. Sig. Faustino Summo Pado-*

vano... Secondo la mente di Aristotile, di Platone, e di altri buoni Auttori, Padova, 1600.
— *Discorso in difesa del Metro nelle Poesie, & ne i Poemi, et in particolare nelle Tragedie & Comedie,* Padova, 1601.
Symonds, J. A., *Renaissance in Italy,* 7 vols., New York, 1888.

Tasso, Bernardo, *Ragionamento della Poesia,* Vinegia, 1562.
Tasso, Torquato, «Discorsi dell'Arte Poetica», *Opere di Torquato Tasso,* Firenze, 1724.
— «Discorsi del poema eroico», *Opere,* vol. 4, Firenze, 1724.
— *Discorsi del Signor Torquato Tasso. Dell'Arte Poetica, Et in particolare del Poema Heroico,* Venetia, 1587.
Toffanin, Giuseppe, *Il Tasso e l'età che fu sua* (*L'età classicistica*), Napoli, 1947.
Topitsch, E., «Der Gehalt der Ars poetica des Horaz», *Wiener Studien* 66 (1953) 117-130.
Trissino, G. G., *Tutte le Opere,* 2 vol., Verona, 1729.

Vauquelin de la Fresnaye, J., *L'Art Poétique,* publiée par G. Pellissier, Paris, 1885.
Védier, G., *Origine et évolution de la dramaturgie néo-classique,* Paris, 1955.
Vida, Marco Girolamo, *Marci Hieronymi Vidae Cremonensis De Arte Poetica Lib. III,* Romae, 1527.
— *La Poétique, texte et traduction*; au t. II de Ch. Batteux, *Les quatre Poétiques...*
Viperano, Giovanni Antonio, *Io. Antonii Viperani De Poetica Libri Tres,* Antverpiae, 1579.
Volpe, Galvano della, *La poetica del Cinquecento,* Bari, 1954.
Vossius, *De artis poeticae natura ac constitutione liber. Poeticarum institutionum libri tres. De imitatione cum oratoria, tum praecipue poetica, deque recitatione veterum liber,* Amsterdam, 1647.
Vossler, K., *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance,* Berlin, 1900.

Wackernagel, W., *Poetik, Rhetorik und Stilistik,* ed. L. Sieber, Halle a. S., 1906.
Wardropper, Bruce, «Cervantes Theory of the Drama», *Modern Philology* 52 (1954-1955) 217-221.
Watson, A. I., «El pintor de su deshonra and the Neo-Aristotelian Theory of Tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies* XL (1963) 17-34; repr. in *Critical Essays on the Theatre of Calderón,* ed. B. W. Wardropper, 203-223.
Wehrli, F., «Die antike Kunsttheorie und das Schöpferische», *Museum Helveticum* 14 (1957) 39-49.
— «Der erhabene und der schlichte Stil in der poetisch-rhetorischen Theorie der Antike», *Phillobolia für Peter von der Mühll,* Basel, 1946.

Weinberg, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., Chicago, 1961.
— «Argomenti di Discussione Letteraria nell'Accademia degli Alterati (1570-1600)», *Giornale Storico della Letteratura Italiana* CXXXI (1954) 174-194.
— «Bartolomeo Maranta: nuovi manoscritti di critica letteraria», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Serie II, XXIV (1955) 115-125.
— «Castelvetro's Theory of Poetics», in R. S. Crane and others, *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, 1952, 349-371.
— «The Poetic Theories of Minturno», *Studies in Honor of Frederick W. Shipley*, St. Louis, Mo., 1942, 101-129.
— «Robortello on the *Poetics*», in R. S. Crane and others, *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, 1952, 319-348.
— «Scaliger versus Aristotle on Poetics», *Modern Philology* 40 (1942) 337-360.
Williams, R. C., «Italian Critical Treatises of the Sixteenth Century», *Modern Language Notes* XXXV (1920) 506-507.

Zanotti, F. M., *Dell'Arte Poetica ragionamenti cinque*, Firenze, 1859.

8. OTRAS OBRAS

Alfonsi, L., «Sul Περὶ ποιητῶν di Aristotele», *Rivista di Filol. e d'Istruzione class.* LXX (1942) 193-200.
Apraiz, Julián, *Apuntes para una historia de los Estudios Helénicos en España*, Madrid, 1874 (Pasajes citados por M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica* X, Santander, 1953, 235-256).
Ardizzoni, A., Ποίημα. *Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell' antichità*, Bari, 1953.
Atkins, J. W. S., *Literary Criticism in Antiquity* I-II, London, 1952.

Barrera y Leirado, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, edición fascímil de la de 1860, Madrid, 1969.
Batllori, Miguel, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, 1966.
Belardi, W., *Problemi di cultura linguistica nella Grecia antica*, Roma, 1972.
Bell Aubrey, F. G., *El Renacimiento español*, Zaragoza, 1944.
Bonilla y San Martín, A., «El teatro escolar en el Renacimiento español», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, 1925, 143-155.
Boyancé, P., *Le Culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, 1937.
Buero Vallejo, A., «La tragedia», en *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, ed. G. Díaz-Plaja, Barcelona, 1958, 61-87.

Carrillo y Sotomayor, Don Luis, *Libro de la erudición poética*, ed. M. Cardenal Iracheta, Madrid, 1946.
Cascales, Fr., *Cartas Filológicas*, ed. J. García Soriano, 2 vols., Madrid, 1951.

— *Tablas poéticas* (1617), Madrid, 1779.
Chaytor, H. J., *Dramatic Theory in Spain*, New York, 1925.
Cook, John A., *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, 1959.

Dain, A., *Traité de métrique grecque*, Paris, 1965.
Del Grande, C., *Hybris, Colpa e Castigo nell'Espressione Poetica e Letteraria degli Scrittori della Grecia Antica, da Homero a Cleanti*, Napoli, 1947.
Díaz Regañón, J. M.ª, «Los trágicos griegos en España», *Anales de la Univ. de Valencia* XXIX, cuad. III, 1955-1956.
Díaz Rengifo, Juan, *Arte poética española*, Madrid, 1644.
Dodds, E. R., *The Greeks and the irrational*, Berkeley, 1959; trad. fr. par M. Gibson, *Les Grecs et l'irrationel*, Paris, 1965.
Dufour, M., «Étude sur la constitution rythmique et métrique du drame grec», *Trav. et Mém. des Fac. de Litt.* III 10 (1893).

Egger, Émile, *L'Hellénisme en France, leçons sur l'influence des études grecques dans le développement de la langue et de la littérature française*, 2 vols., Paris, 1869.
Emmanuel, M., *La danse grecque antique*, Paris, 1893.
Entrambasaguas, Joaquín de, *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Madrid, 1932. Reed. en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, 1947.

Gallardo, B. J., *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*. Edición facsímil de la de 1863, Madrid, 1968.
Gernet, L., «Dionysos et la Religion Dionysiaque. Éléments Hérités et Traits Originaux», *Revue des Études Grecques* 66 (1953) 377 ss.
Gevaert, F. A., *Histoire et théorie de la musique dans l'Antiquité*, 2 vols., Gand, 1875-1881.
Gilbert, A. H., *Literary criticism. Plato to Dryden*, New York, 1940.
Grabmann, M., «Mittelalterliche lateinische Aristoteles-übersetzungen und Aristoteles-kommentare in Handschriften spanischer Bibliotheken», *Sitzungsber. der Bayer. Akad. der Wiss. Philos.-Philol. und Histor. Classe*, 1928.
Grube, G. M. A., *The Greek and Roman Critics*, London, 1965.

Hermenegildo, A., *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961.
Herrero, Miguel, «Ideas estéticas del teatro clásico español», *Revista de Ideas Estéticas* V (1944) 79-100.
Hoz, Javier de, «En torno al signo lingüístico. Aristóteles y la tragedia griega», *Emerita* XXXVII 1.º (1969) 159-180.

Kirk, G. S., and Raven, J. E., *The presocratic Philosophers. A critical history with a selection of texts*, Cambridge, 1966; trad. esp. de Jesús García Fernández, *Los filósofos presocráticos*, Madrid, 1969.

Klein, J. L., *Geschichte des Dramas* I, Leipzig, 1874.
Kraus, W., «Die Auffassung des Dichterberufes im frühen Griechentum», *Wiener Studien* 68 (1955) 65 ss.

Lanata, G., *Poetica pre-platonica*, Firenze, 1963.
Lausberg, H., *Manual de Retórica literaria; Fundamentos de una Ciencia de la Literatura*, Madrid, 3 vols., 1966, 1967 y 1968.
Lersch, L., *Die Sprachphilosophie der Alten*, Bonn, 1840.
Lesky, A., *Geschichte der Griechischen Literatur*, 2. Aufl. Bern-München, 1963; trad. esp. de José M.ª Díaz Regañón y Beatriz Romero, *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1968.
Lida de Malkiel, M.ª R., «La tradición clásica en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica* V (1951) 183-223.
Lobel, E., «The Medieval Latin Poetics», *Proceedings of the Brit. Acad.* XVII (1931) 309-334.
Lukács, G., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin, 1954.

MacCurdy, R. R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedy*, Albuquerque, 1958.
Martinenche, Ernest, *La comédie espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, 1900.
Menéndez Pelayo, M., *Biblioteca de Traductores Españoles*, Madrid, 4 vols., 1952-1953.
— «Cuatro palabras acerca del teatro griego en España», en *Comedias de Aristófanes*, traducidas por F. Baráibar y Zumárraga, vol. I, Madrid, 1942.
— *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 vols., Madrid, 1946-1947.
Minio-Paluello, L., «Guglielmo di Moerbeke traduttore della *Poetica* d'Aristotele», *Rivista di Filosofia Neoscolastica* 39 (1947) 1-17.
Moir, Duncan, «The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the seventeenth Century», *Classical Drama and its Influence, Essays presented to H. D. F. Kitto*, ed. M. J. Anderson, London, 1965, 191-228.
Monlau, P. F., *Elementos de literatura o tratado de retórica y poética*, 4.ª ed., Madrid, 1862.
Moratín, L. Fdez. de, *Orígenes del Teatro Español*, Buenos Aires, 1946.
Morby, E. S., «Some Observations on "tragedia" and "tragicomedia" in Lope», *Hispanic Review* XI (1943) 185-209.
Morel-Fatio, A., «Les Défenseurs de la Comedia», *Bulletin Hispanique* IV (1902) 30-62.
Müller, E., *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 2 Bände, Breslau, 1834-1837.

Nestle, W., *Vom Mythos zum Logos*, Stuttgart, 1940.
Newels, Margarete, *Die dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro*, Wiesbaden, 1959.

Otto, W. E., *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt, 1933; 3. Aufl., 1960.

Parker, A. A., «Reflections on a New Definition of Baroque Drama», *Bulletin of Hispanic Studies* XXX (1953) 142-151.
— *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London, 1957.
— «Towards a Definition of Calderonian Tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies* XXXIX (1962) 222-237.
Pellisier, R. E., *The Neo-Classic Movement in Spain during the XVIII Century*, Stanford Univ. (California), 1918.
Pérez, Luis C., y Sánchez Escribano, F., *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid, 1961.
Plebe, A., *Origini e problemi dell'estetica antica*, Milano, 1959.
Pohlenz, M., Τὸ πρέπον «Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes», *Nach. der Gelehrten Gesell. zu Göttingen* (1933) 53-92.
Pons, J. S., «L'art nouveau de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique* XLVII (1945) 71-78.
Porqueras Mayo, A., *El problema de la verdad poética en el Siglo de Oro*, Madrid, 1961.
Prades, J. de J. de, *La teoría literaria (Retóricas, Poéticas, Preceptivas, etc.)*, Madrid, 1954.
— *Teoría de los personajes de la Comedia Nueva*, Madrid, 1961.

Quiller-Conch, A., «Nota sobre la Poética de Aristóteles», *Revista de Ideas Estéticas* 4 (1946) 247-261.

Riley, E. C., *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, 1962.
— «The Dramatic Theories of Don Jusepe Antonio González de Salas», *Hispanic Review* XIX (1951) 183-203.
Romera Navarro, M., *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, 1935.
Rostagni, A., «Sulle trace di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi», *Atene e Roma*, N. S., I (1920) 46-57.

Sabbadini, R., *Il metodo degli umanisti*, Firenze, 1920.
Saintsbury, Georges, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day*, 3 vols., Edinburgh and London, 1900-1904.
Sánchez Escribano, F., «Cuatro contribuciones españolas a la preceptiva dramática mundial», *Bulletin of the Comediantes* XIII (1961) 1-3.
Sánchez Escribano, F., y Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, 1965; 2.ª ed. muy aum., Madrid, 1972.
Schadewaldt, W., *Hellas und Hesperien*, Zürich, 1960.
— *Monolog und Selbstgespräch*, 2. Aufl., Berlin, 1926.
Schmid, W., *Geschichte der griechischen Literatur*, München, 1929, 1934, 1940.

Schulte-Herbrüggen, H., «El arte dramático de Lope de Vega», *Anales de la Universidad de Chile* LXXX (1950) 5-94.
Snell, B., *Griechische Metrik*, Göttingen, 1955; 3. Aufl., 1962.
Sperduti, A., «The Divine Nature of Poetry in Antiquity», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 81 (1950) 209-240.
Steinthal, H., *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern*, 2 Bände, Berlin, 1862.
Suárez de Figueroa, C., *El Pasajero*, Madrid, 1617; reed., Madrid, 1945.

Toffanin, G., *La fine del Umanesimo*, Milano, Torino, Roma, 1920.
Trabalza, C., *La Critica letteraria. (Dai primordi dell'Umanesimo all'Età nostra)*, Milano, 1915.

Vernant, J. P., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1971.
Vilanova, Antonio, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», *Historia General de las Literaturas Hispánicas* III, Barcelona, 1953, 567-691.
Villiers, A., *La Psychologie de l'art dramatique*, Paris, 1951.
Vossler, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, 1933, 1940².
— *Die Romanische Welt (Gesammelte Aufsätze)*, München, 1965.

Webster, T. B. L., *Art and Literature in Fourth Century Athens*, London, 1956.
— *Greek Art and Literature 530-400 B. C.*, Oxford, 1939.
Wilson, E. M. and Moir, D., *The Golden Age: Drama 1492-1700*, London, 1971.

RELACIÓN DE TÉRMINOS GRIEGOS
E
ÍNDICE ANALÍTICO

RELACIÓN DE TÉRMINOS GRIEGOS

Se ordenan aquí alfabéticamente los términos griegos que figuran en el *Índice analítico* después de su traducción castellana. Esta ordenación de los términos originales puede facilitar el manejo de dicho *Índice* a quienes, al querer ver en él el tratamiento de un concepto determinado, pudieran pensar en un término castellano distinto del usado por mí para traducir otro griego. Vista aquí la palabra con que lo traduzco, búsquese ésta en el *Índice analítico*, donde se hallarán los pasajes de mi traducción relativos al concepto correspondiente, con la indicación, entre paréntesis, de las páginas y líneas de la *Poética* en que pueden verse íntegramente los textos griego, latino y castellano.

'Αγάθων: Agatón.
ἀγών: representación.
ἀγῶνες (δραματικοί): concursos (dramáticos).
ᾅδης: Hades.
ἀδόμενα: cantadas (partes).
ἀδύνατον (τὸ): imposible (lo).
Αἴαντες: Ayantes (los).
Αἰγεύς: Egeo.
Αἴγισθος: Egisto.
Αἵμων: Hemón.
αἴνιγμα: enigma.
Αἰσχύλος: Esquilo.
Αλκίνοος: Alcínoo.
Αλκμέων: Alcmeón.
ἄλογον (τὸ): irracional (lo).
ἁμαρτία: yerro trágico.
ἄμετρα: prosa (obras en).
'Αμφιάραος: Anfiarao.
ἀμφιβολία: anfibología.
ἀναγινώσκειν: leer.
ἀναγκαῖος: necesario.
ἀναγνώρισις, ἀναγνωρισμός: agnición, reconocimiento.
ἀνάγνωσις: lectura.
ἀνάλογον (τὸ): analogía.
ἀνάπαιστον: anapesto.
Αντιγόνη: Antígona.
ἀπαγγελία: relato.
ἀπίθανον: increíble.
ἁπλοῦς (μῦθος): simple (fábula).
ἀποκοπή: apócope.
ἄρθρον: artículo.
Αριφράδης: Arífrades.
ἁρμονία: armonía.
ἀρχαῖοι (οἱ): antiguos [poetas].

ἀρχή: principio.
ἀρχιτεκτονικήν (ὁ τὴν τοιαύτην ἔχων...): director de escena.
ἀστέρες: estrellas.
Ἀστυδάμας: Astidamante.
ἄτοπον (τό): absurdo.
αὐλητα(: flautistas.
αὐλητική: aulética.
αὐτοσχεδιάσματα: improvisaciones.
ἄφωνον (στοιχεῖον): mudo (elemento).
Ἀχιλλεύς: Aquiles.

βαρβαρισμός: barbarismo.
βλαβερός: dañino.

Γανυμήδης: Ganimedes.
γελοία λέξις: burlesca (dicción).
γελοῖον (τό): risible (lo).
Γλαύκων: Glaucón.
γλῶττα: palabra extraña.
γραφεῖς, γραφή, γραφική: pintores, pintura.
γυνή: mujer.

δέσις: nudo.
διᾴδων: cantor.
διαίρεσις: separación.
διάνοια: pensamiento.
δια έρουσι άλλήλων: diferenciación de las artes.
διήγησις, διηγηματική μίμησις: narración, imitación narrativa.
διθυραμβοποιητική: ditirámbica.
Δικαιογένης: Diceógenes.
Διονύσιος: Dionisio.
διπλοῦς (μῦθος): doble (fábula).
δοῦλος: esclavo.
δρᾶμα: drama.
δυνατόν: posible.
Δωριεῖς: dorios.

ἐγκώμια: encomios.
ἐγχειροῦντες ποιεῖν (οἱ): principiantes (poetas).
εἴδη τῆς ἐποποιίας: especies de la epopeya.
εἴδη τῆς τραγῳδίας: especies de la tragedia.
εἰκός: verosímil.
ἕκαστον (τό καθ'): particular (lo).
ἐκδεδομένοι (λόγοι): publicados (escritos).
Ἕκτωρ: Héctor.
ἔλαφος θήλεια: cierva.
ἐλεγεῖον (μέτρον): elegiaco (verso).
ἔλεος: compasión.
ἐμβόλιμα: canciones intercaladas.
Ἐμπεδοκλῆς: Empédocles.
ἐξαλλαγὴ τῶν ὀνομάτων: alteración de los vocablos.
ἑξάμετρα: hexámetros.
ἔξοδος: éxodo.
ἐπεισόδια: episodios.
ἐπεισοδιώδης (μῦθος): episódica (fábula).
ἐπέκτασις: alargamiento.
ἐπιεικεῖς ἄνδρες: virtuosos (hombres).
Ἐπίχαρμος: Epicarmo.
ἐποποιία: epopeya.
ἐποποικόν (σύστημα): épico (conjunto).
Ἐριφύλη: Erifila.
Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος: Euclides el Viejo.
Εὐριπίδης: Eurípides.
εὐτυχία καὶ δυστυχία: dicha y desdicha.
εὐφυής, εὐφυία: talento (hombre de).

Ζεῦξις: Zeuxis.
ζῷον: animal.

Ἡγήμων ὁ Θάσιος: Hegemón de Taso.
ἡδονή: placer.

ἡδύσματα: aderezos.
ἦθος: carácter, costumbre (ἦθος τῆς λέξεως: costumbre del lenguaje).
Ἠλέκτρα: Electra.
Ἕλλη: Hele [tragedia].
ἡμίφωνον: semivocal.
Ἡρακληΐς: Heracleida.
ἡρωικόν (μέτρον): heroico (verso).
ἡρῷον (μέτρον): heroico (verso).

θάνατοι ἐν τῷ φανερῷ: muertes en escena
θαυμαστόν (τό): maravilloso (lo).
θεαταί: espectadores.
Θεοδέκτης: Teodectes.
θεοί: dioses.
Θησηΐς: Teseida.
Θυέστης: Tiestes.

ἰαμβεῖον (μέτρον), ἴαμβος: yambo.
Ἰκάριος: Icario.
Ἰλιάς: Ilíada (ἡ μικρὰ Ἰ.: Ilíada (Pequeña).
Ἴλιον: Ilión.
Ἰλλυριοί: ilirios.
Ἰξίονες: Ixiones (los).
Ἱππίας ὁ Θάσιος: Hipias de Taso.
ἱστορία: historia.
Ἰφιγένεια: Ifigenia.
ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰ.: I. en Aúlide.

κάθαρσις: catarsis, purgación.
καθόλου: general.
Καλλιπίδης: Calípides.
καλόν (τό): belleza.
Καρκῖνος: Cárcino.
Καρχηδονίων μάχη: cartagineses, lucha de los...
κιθαριστική: citarística.
Κλεοφών: Cleofonte.
κλεψύδρα: clepsidra.
Κλυταιμήστρα: Clitemestra.
κομμός: como.
κορυφαῖος: corifeo.
κόσμος: adorno, decoración.
Κράτης: Crates.
Κρεσφόντης: Cresfontes [tragedia].
Κρέων: Creonte.
Κύπρια: Cantos Cípricos o Ciprios.
Κύπριοι: Ciprios [tragedia].
κωμῳδία: comedia.

Λάιος: Layo.
Λακεδαίμων: lacedemonio.
λέξις: diálogo, elocución.
ἦθος τῆς λέξεως: lenguaje (costumbre del...).
λόγος: argumento, diálogo, enunciación, lenguaje.
λόγοι (οἱ): prosa (obras en...).
Λυγκεύς: Linceo [tragedia].
λύσις: desenlace.

μανικοί: exaltados.
Μαργίτης: Margites.
Μεγαρεῖς: megarenses.
μέγεθος: amplitud, magnitud.
Μελανίππη: Melanipa.
μελοποιία: melopeya.
μέλος: canto.
Μενέλαος: Menelao.
μέρη τῆς ἐποποιίας: partes constitutivas de la epopeya.
μέρη, μόρια τῆς τραγῳδίας: partes constitutivas de la tragedia.
Μερόπη: Mérope.
μέσον: medio.
μεταφορά: metáfora.
μετρική: métrica.
μέτρον: metro, verso.
μέτρον τῆς λέξεως (τό): mesura en la elocución.
Μήδεια: Medea.
μῆκος: amplitud, extensión.
μηχανή: máquina.
μία (πρᾶξις): sola (acción).
μίμησις: imitación.

μῖμοι: mimos.
Μῖτυς: Mitis.
Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος: Mnasíteo de Opunte.
μουσική: música.
μοχθηροί: malvados.
μῦθος: fábula.
Μυννίσκος: Minisco.
Μυσοί: Misios [tragedia].

νεῶν κατάλογος: catálogo de las naves.
Νικοχάρης: Nicócares.
Νιόβη: Níobe.
Νίπτρα: Lavatorio.
νόμοι, νόμων ποίησις: nomos (poesía de).
νῦν ποιηταί (οἱ): contemporáneos [de Ar.] (poetas).

ξενικὸν ὄνομα: voz peregrina.
Ξενοφάνης: Jenófanes.

ὅμοιον (τὸ): semejanza.
Ὀρέστης: Orestes.

παθήματα: afecciones.
παθητική (ἐποποιία, τραγῳδία): patética (epopeya, tragedia).
πάθος: lance patético, pasión.
πάθος τῆς λέξεως: alteración del lenguaje.
παλαιοί (οἱ): antiguos [poetas].
παραλογισμός: paralogismo.
πάροδος: párodo.
Παύσων: Pausón.
πεπλεγμένος (μῦθος): compleja (fábula).
περιδέραια: collares.
περιπέτεια: peripecia.
περιωδυνίαι: tormentos.
Πηλεύς: Peleo.
πιθανόν: convincente.
Πίνδαρος: Píndaro.
ποίησις, ποιητής: poesía, poeta.
πονηρία: maldad.
πονηροί (σφόδρα): malvados.
πολιτική: política.
Πολύγνωτος: Polignoto.
Πολύιδος ὁ σοφιστής: Poliido el sofista.
πράγματα: hechos.
πρᾶξις: acción.
πράττοντες: hombres que actúan.
πρόλογος: prólogo.
Προμηθεύς: Prometeo.
προσῳδία: acento.
πρόσωπον: máscara.
Πρωταγόρας: Protágoras.
πρῶτοι ποιηταί (οἱ): primitivos (poetas).
πτῶσις: caso.
Πύθια (τά): Píticos (Juegos).

ῥαψῳδῶν: rapsodo.
ῥῆμα: verbo.
ῥητορική: retórica.
ῥυθμός: ritmo.

Σαλαμῖνι (ἡ ἐν... ναυμαχία): Salamina (batalla naval de).
σατυρικὴ ποίησις, σατυρικόν: satírica (poesía), satírico.
σημεῖα: señales.
Σθένελος: Esténelo.
Σικελία: Sicilia.
Σίσυφος: Sísifo.
σκάφη: cestilla.
σκηνῆς, τὰ ἀπὸ τῆς...: cantos desde la escena.
σκηνογραφία: escenografía.
Σκύλλα: Escila.
Σοφοκλῆς: Sófocles.
σπουδαῖος: esforzado.
στάσιμον: estásimo.
στοιχεῖον: elemento.
συλλαβή: sílaba.

συλλογισμός: silogismo.
σύνδεσμος: conjunción.
συρίγγων, ἡ τῶν... τέχνη: siriinga (arte de tocar la).
Σωσίστρατος: Sosístrato.

τάξις: orden.
τελεία (πρᾶξις): completa (acción).
τέλος: fin.
τερατῶδες (τό): portentoso (lo).
τετράμετρον: tetrámetro.
τέχνη: arte.
τέχνη καὶ συνήθεια: arte y costumbre.
τέχνη καὶ τύχη: arte y azar.
τέχνη καὶ φύσις: arte y naturaleza.
Τηλέμαχος: Telémaco.
Τήλεφος: Télefo.
Τηρεύς: Tereo [tragedia].
Τιμόθεος: Timoteo.
τραγῳδία, ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις: tragedia, poesía trágica.
τρίμετρον: trímetro.
τροχαῖον: troqueo.
τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα: heridas y cosas semejantes.
Τυδεύς: Tideo.
Τυρώ: Tiro.
τύχης (τό ἀπὸ...): fortuito (lo).

ὕμνοι: himnos.
ὑπεναντία (τά): contradicciones.
ὑπόθεσις: hipótesis.
ὑποκριταί: actores.

φαλλικά: fálicos (cantos).
φαυλότεροι: inferiores.
Φθιώτιδες (αἱ): Ftiótides (las).
φιλάνθρωπον (τό): simpatía.
Φιλοκτήτης: Filoctetes.
Φιλόξενος: Filóxeno.
φιλοσοφώτερον: filosófico (más).
Φινεῖδαι: Finidas.
φόβος: temor.
Φορκίδες: Fórcides (las).
Φόρμις: Formis.
φυσικός, κατὰ φύσιν: natural.
φύσις: naturaleza.
φύσις καὶ τέχνη: naturaleza y arte.
φωνή: voz.
φωνὴ ἀδιαίρετος: voz indivisible.
φωνὴ συνθετή: voz convencional.
φωνῆεν: vocal.

Χαιρήμων: Queremón.
Χοηφόροι: Coéforas.
χορός: coro.
χρόνος: tiempo.

ψόγοι: invectivas.

ÍNDICE ANALÍTICO

Este *Índice analítico* no pretende ser exhaustivo, sino tan sólo recoger los términos que pueden interesar a los lectores habituales de la *Biblioteca Románica Hispánica*. No incluyo en él, por consiguiente, todas las palabras del texto aristotélico, ni siquiera pongo en primer lugar, sino detrás de los castellanos, los términos griegos alfabetizados en la relación precedente. Omito los términos latinos de Riccoboni, porque, como vimos (*supra*, pág. 44, n. 62), a muchos de los griegos no les da una traducción sola, sino varias. Reproducirlas todas sería menos útil que fatigoso.

Sí trato de recoger con la mayor fidelidad y con suficiente amplitud la doctrina de la *Poética*. Generalmente, en vez de remitir al lector a los pasajes de la obra en que se expone lo sugerido por cada término, reproduzco el texto correspondiente con la extensión necesaria para que pueda verse bien su sentido. Pero no siempre transcribo con exactitud mi traducción de las palabras de Aristóteles; a veces la resumo o abrevio ligeramente. Cada texto lleva la indicación de la(s) página(s) y línea(s) de la *Poética* en que se encuentra; si el lector desea leerlo en su contexto íntegro, puede localizarlo inmediatamente.

En la traducción castellana he puesto a cada capítulo, en cursiva, un título que resume su contenido. Cuando en este *Índice analítico* se cita un capítulo en conjunto, dicho título se destaca también en cursiva y comenzando párrafo. Y se indica siempre la extensión del capítulo añadiendo al título, entre paréntesis, la indicación de la(s) página(s) y líneas que comprende.

Los números volados remiten aquí siempre a las notas puestas a la traducción castellana.

Añado a veces, entre corchetes o paréntesis cuadrados, breves explicaciones para facilitar la comprensión de las palabras de Aristóteles, cuando, por hallarse fuera de su contexto, podrían resultar oscuras.

Los puntos suspensivos indican la supresión de palabras del texto aristotélico no imprescindibles para el tema de que se trata.

Finalmente, van precedidas de asterisco las palabras clave o términos que constituyen el presente *Índice* y figuran en él donde alfabéticamente les corresponde.

ABSURDO: τὸ ἄτοπον. Si se introduce lo *irracional [en la *fábula] y parece ser admitido bastante razonablemente, también puede serlo algo absurdo, puesto que también las cosas irracionales de la *Odisea* relacionadas con la exposición del héroe en la playa[349] serían insoportables en la obra de un mal poeta; pero aquí el poeta encubre lo absurdo sazonándolo con los demás primores (60a34-60b2).

ACCIÓN: πρᾶξις. La *danza, mediante *ritmos convertidos en figuras, imita acciones (47a27-28). — Los que imitan artísticamente imitan a hombres que actúan (48a1). — La tragedia es *imitación de una acción *esforzada y *completa, de cierta *amplitud (48b24-25). — La *tragedia es imitación de una acción (49b36). — La acción supone hombres que actúan (49b36-37). — Las acciones son tales o cuales por el *carácter y por el *pensamiento de los que actúan (49b38-50a1). — Las causas naturales de las acciones son dos: el carácter y el pensamiento, y a consecuencia de sus acciones tienen éxito o fracasan todos (50a1-3). — La imitación de la acción es la *fábula (50a3-4). — La tragedia no es imitación de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad (50a16-19). — Los personajes son felices o desgraciados por sus acciones, y no actúan para imitar los *caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones (50a20). — Sin acción no puede haber tragedia; sin caracteres, sí (50a24). — La tragedia es imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan (50b3-4); es imitación de una acción completa y *entera, de cierta *magnitud (50b24-25). — Hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta una acción *única (51a17-19). — *Homero compuso la *Odisea* y la *Ilíada* en torno a una acción única (51a28-29). — La fábula, que es imitación de una acción, debe serlo de una *sola y entera (51a31-32). — El poeta imita las acciones (51b29). — De las fábulas o acciones *simples, las *episódicas son las peores (51b

33). — La imitación [trágica] tiene por objeto una acción completa (52a 2). — Las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo unas simples y otras *complejas (52a13-14). — Llamo simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, se produce el cambio de fortuna sin *peripecia ni *agnición; y compleja, a aquella en que dicho cambio va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas (52a14-18). — La agnición acompañada de peripecia es la más conveniente a la acción. Pues tal agnición y peripecia suscitarán *compasión y *temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia (52a37-62b1). — En las peripecias y acciones simples consiguen admirablemente lo que pretenden [272] (56a19-20).

*Unidad de acción en la *epopeya*, cap. 23 (59a17-b7). — En la epopeya, como en la tragedia, se debe estructurar la fábula de manera dramática y en torno a una *sola acción entera y *completa, que tenga *principio, *medio y *fin (59a17-20). — En la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los *actores representan en la escena; mientras que en la epopeya, por ser una *narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente (59b24-27). — La *elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de acción (60b3). — Si [los poetas épicos] componen una sola acción [sin *episodios que le den amplitud], o parece manca, por ser breve su exposición, o aguada, si se adapta a la amplitud del *metro; me refiero al caso de que el poema esté compuesto de varias acciones, del mismo modo que la *Ilíada*, y también la *Odisea*, tiene muchas partes de esta clase, que también por sí mismas tienen magnitud; sin embargo, estos poemas... son, en cuanto pueden serlo, *imitación de una sola acción (62b5-11).

ACENTO: προσῳδία. Algunas dificultades [en la interpretación de los poetas] se resuelven atendiendo al acento (61a22).

ACTORES: ὑποκριταί. *Esquilo elevó su número de uno a dos (49a16); *Sófocles introdujo tres (49a18). — Se desconoce quién introdujo pluralidad de actores en la *comedia (49b4-5). — La *tragedia imita mediante personajes que actúan, no mediante *relato (49b26). — La fuerza de la tragedia existe también sin *representación y sin actores (50b18-19). — Los buenos poetas hacen *fábulas *episódicas a causa de los actores (51b 37-52a1). — El *coro debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la *acción [275] (56a25-26). — Corresponde al arte del actor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas el conocimiento de los modos de la *elocución; por ejemplo qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una respuesta y demás modos semejantes (56b9-13). — Creyendo que los *espectadores no comprenden si el actor no exagera, multiplican sus movimientos (61b29-30). — Los actores antiguos censuraban a sus sucesores. *Minisco, pensando que *Calípides exageraba demasiado, le llamaba simio, e igual concepto se tenía de *Píndaro (61b33-62a1). — La acusación

[de exagerar los gestos al representar las tragedias] no afecta al arte del poeta, sino al del actor (62a5). — No todo movimiento debe reprobarse [en la representación de una tragedia], pues tampoco se reprueba la *danza, sino el de los malos actores, que es lo que se reprochaba a Calípides, y ahora a otros, diciendo que imitan a mujeres vulgares (62a8-10). V. FLAUTISTAS.

ADEREZOS: ἡδύσματα. Los aderezos del *lenguaje de la *tragedia deben estar presentes en toda ella, pero separadas las distintas especies de aderezos en las distintas partes (49b 25-26). — Los aderezos que sazonan el lenguaje de la tragedia son *ritmo, *armonía y *canto (49b28-29). — De las demás partes de la tragedia [es decir, de la *melopeya y el *espectáculo], la melopeya es el más importante de los aderezos (50b16-17).

ADORNO: κόσμος. Todo *nombre es usual, o *palabra extraña, o *metáfora, o adorno, o inventado, o alargado, o abreviado, o alterado (57b2). La palabra extraña, la metáfora, el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza [de la *elocución] (58a32-33). En los *versos *yámbicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en *prosa, a saber, el vocablo usual, la metáfora y el adorno (59a11-14).

AFECCIONES: παθήματα. La *tragedia lleva a cabo la *purgación de ciertas afecciones (49b28).

AGATÓN: Ἀγάθων. En su tragedia la *Flor*[150] tanto los *hechos como los *nombres de los personajes son ficticios, y no por eso agrada menos (51b21-23). — *Aquiles, tal como lo presentó Agatón, es ejemplo de *carácter duro[233] (54b14). — Cuantos dramatizaron entera la destrucción de *Ilión, y no por partes como *Eurípides, o la historia de *Níobe[271], y no como *Esquilo, o fracasan o compiten mal en los *concursos, pues también Agatón fracasó por esto solo (56a16-19). — Es *verosímil, como dice Agatón, que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil (56a 23-25). — Fue Agatón el que inició la práctica de las *canciones intercaladas. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un *episodio entero de una obra a otra? (56a29-32).

AGNICIÓN: ἀναγνώρισις, ἀναγνωρισμός. Las agniciones son partes de la *fábula y, junto con las *peripecias, los medios principales con que la *tragedia seduce al alma (50a 32-35). — Llamo *simple a la *acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, se produce el cambio de fortuna sin *peripecia ni *agnición, y *compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia, o de ambas (52a14-18). — Tanto la peripecia como la agnición deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los hechos anteriores o por *necesidad o *verosímilmente (52a18-20).

*Sobre la peripecia, la agnición y el *lance patético*, cap. 11 (52a22-b13). La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. La agnición más perfecta es la acompañada de

peripecia, como la del **Edipo*. Pero hay todavía otras agniciones, pues también pueden darse con relación a objetos inanimados y sucesos casuales, y puede ser objeto de agnición saber si uno ha actuado o no. Pero la más propia de la fábula y la más conveniente a la acción es la indicada [la acompañada de peripecia]. Pues tal agnición y peripecia suscitarán *compasión y *temor, y de esta clase de acciones es *imitación la *tragedia, según la definición (52a29-52b1). — La agnición es agnición de algunos. Las hay sólo de uno con relación al otro. Pero otras son mutuas; por ejemplo, *Ifigenia fue reconocida por *Orestes, pero luego éste fue también reconocido por Ifigenia (52b3-8). — La peripecia y agnición son dos partes de la fábula (52b9-10). — La agnición del vínculo de amistad entre personajes que han cometido o están a punto de cometer actos trágicos unos contra otros, puede producirse después de cometido el acto o antes de cometerlo; en este caso, evitándolo (53b30-36). — La agnición es aterradora cuando el personaje ha ejecutado el acto trágico sin conocer a su oponente y reconoce luego el vínculo de amistad con él (54a2-4).

Varias especies de agnición, cap. 16 (54b19-55a22). — Entre las especies de agnición, la menos artística y la más usada por incompetencia es la que se produce por *señales (54b19-21). — Las agniciones usadas como garantía, y todas las de esta clase, son más ajenas al arte; en cambio, las que nacen de una peripecia, como la producida en el Lavatorio, son mejores (54b28-30). — En segundo lugar vienen las agniciones fabricadas por el poeta, y, por tanto, inartísticas; ejemplos: la de Orestes en la *Ifigenia*, y la voz de la lanzadera en el **Tereo* de *Sófocles (54b30-36). — La tercera especie de agnición se produce por el recuerdo, como la de los **Ciprios* de *Diceógenes, y la del relato de *Alcínoo (54b36-55a3). — La cuarta especie de agnición procede de un *silogismo, como en las **Coéforas*: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste (55a4-6). Otro ejemplo, la del sofista *Poliido acerca de *Ifigenia*, pues era natural que Orestes concluyera que, habiendo sido sacrificada su hermana, también a él le correspondía ser sacrificado (55a6-8). Más ejemplos: la del **Tideo* de *Teodectes, y la de los **Finidas*[241]. — Hay también una agnición basada en un *paralogismo de los *espectadores, como en el **Odiseo falso mensajero* (55a12-17). — La mejor agnición es la que resulta de los *hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles, como en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*. Tales agniciones son las únicas libres de *señales artificiosas y de *collares. En segundo lugar están las que proceden de un silogismo (55a17-21). — La tragedia compleja es en su totalidad peripecia y agnición (55b33-34). — También en la *epopeya se requieren agniciones (59b11). — La **Odisea* es, en cuanto a su composición, compleja (pues hay agniciones por toda ella) (59b15).

ALARGAMIENTO: ἐπέκτασις. Contribuye a la claridad de la *elocución y a evitar su vulgaridad (58b1-2). — V. NOMBRE ALARGADO.

ALCÍNOO: Ἀλκίνοος. En el relato de Alcínoo [*Odisea* VII 521 ss.], se

produce la *agnición por el recuerdo, pues al oír [Odiseo] al citarista y acordarse, se le escaparon las lágrimas, y así fue reconocido[236] (55a 2-3).

ALCMEÓN: Ἀλκμέων. Ejemplo de *héroe trágico (53a20). — No se puede alterar la *fábula tradicional según la cual *Erifila murió a manos de Alcmeón (53b24). — El Alcmeón de *Astidamante comete dentro de la obra el acto trágico, sin saberlo, y reconoce después el vínculo de amistad[199] (53b32-33).

ALTERACIÓN DEL LENGUAJE, DE LOS VOCABLOS: πάθος τῆς λέξεως, ἐξαλλαγὴ τῶν ὀνομάτων. Contribuyen a la claridad de la *elocución y a evitar su vulgaridad... las alteraciones de los vocablos (58b1-2). — La elocución poética incluye la *palabra extraña, la *metáfora y muchas alteraciones del lenguaje [cf. 58a1-8]; éstas, en efecto, se las permitimos a los poetas (60b12-13).

AMPLITUD: μέγεθος, μῆκος. En cuanto a la *extensión, la *tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la *epopeya es ilimitada en el tiempo; aunque al principio lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos (49b12-16). — La tragedia debe tener cierta amplitud (49b25).

ANAGNÓRISIS: ἀναγνώρισις: V. AGNICIÓN.

ANALOGÍA: τὸ ἀνάλογον. V. METÁFORA.

ANAPESTO: ἀνάπαιστον (μέτρον). No lo hay en el *estásimo (52b23-24).

ANFIARAO: Ἀμφιάραος. Personaje en una obra desconocida de *Cárcino, que fracasó en la escena por no soportar los *espectadores algo relacionado con la manera en que Anfiarao salía del santuario (55a26-29).

ANFIBOLOGÍA: ἀμφιβολία. Algunas dificultades en la interpretación de los poetas pueden resolverse atendiendo a la anfibología de una palabra (61a25-26).

ANIMAL: ζῷον. El hombre se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la *imitación y por ella adquiere sus primeros conocimientos (48b6-8). — Lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener *orden en éstas, sino también una *magnitud que no puede ser cualquiera; pues la *belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible), ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del *espectador, por ejemplo si hubiera un animal de diez mil estadios). De suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto... (50b34-51a4). — En la *epopeya se debe estructurar las *fábulas, como en las *tragedias, de manera dramática y

en torno a una *sola *acción *entera y *completa... para que, como un ser vivo único y entero, produzca el *placer que le es propio (59a17-21).

ANTÍGONA: Ἀντιγόνη [tragedia]. En la *Antígona*, *Hemón está a punto de ejecutar a sabiendas, contra *Creonte, el acto trágico [matarlo], y no lo ejecuta. Esta situación es artísticamente la peor (54a1-2).

ANTIGUOS [POETAS]: οἱ ἀρχαῖοι, οἱ παλαιοί. Unos fueron *poetas de *versos *heroicos y otros de *yambos (48b33). — Hacían hablar a sus personajes en tono *político (50b7). En los poetas antiguos la *acción se desarrolla con pleno conocimiento de los personajes, como todavía *Eurípides presentó a *Medea matando a sus hijos (53b27-29).

APÓCOPE: ἀποκοπή. Contribuye a la claridad de la *elocución y a evitar su vulgaridad (58b1-2).

AQUILES: Ἀχιλλεύς. Ejemplo de *carácter duro, tal como lo presentaron *Agatón y *Homero [223] (54b14).

ARGUMENTO: λόγος. Los argumentos, tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso desarrollarlos en general, y sólo después introducir los *episodios y desarrollar [el argumento] [250] (55a 34-b2). — Los argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben tener nada irracional, o ha de estar fuera de la fábula (60a27-29).

ARÍFRADES: Ἀριφράδης. Ridiculizaba a los *poetas trágicos por usar expresiones que nadie diría en la conversación... todas estas expresiones, por no estar entre las usuales, evitan la vulgaridad en la *elocución; pero él ignoraba esto (58b31-59a4).

ARMONÍA: ἁρμονία. Es un medio para la *imitación (47a22). — Es connatural al hombre (48b20). — Es un *aderezo del *lenguaje de la *tragedia (49b29).

ARTE (EFECTO DEL.): τῆς τέχνης ἔργον. La *tragedia supera a la *epopeya por otras cosas y por el efecto del arte (62b12-13).

ARTE Y AZAR: τέχνη καὶ τύχη. Las *tragedias no se refieren a muchos linajes, sino que [los *poetas] buscando no por arte sino por azar hallaron la manera de producir las situaciones trágicas en las *fábulas (54a9-11).

ARTE Y COSTUMBRE: τέχνη καὶ συνήθεια. Algunos con colores y figuras imitan cosas (unos por arte y otros por costumbre) (47a20).

ARTE Y NATURALEZA: τέχνη καὶ φύσις. El *poeta puede acertar gracias al arte o gracias a la naturaleza (51a24).

ARTÍCULO: ἄρθρον. Es una parte de la *elocución (56b21). — Es una voz sin significado, que indica el comienzo, el término o la división de una frase; ...o bien una voz sin significado, que ni impide ni produce de varias voces una sola voz significativa, y es apta por naturaleza para ser puesta en los extremos y en el medio [288] (57a6-10).

ASTIDAMANTE: Ἀστύδαμας. En el *Alcmeón* de *Astidamante se comete dentro de la obra el acto trágico, sin saberlo los personajes, que reconocen después el vínculo de amistad (53b32-33).

AULÉTICA: αὐλητική. En su mayor parte es *imitación (47a13-16). — Para imitar se vale de la *armonía y del *ritmo (47a23-24). — Puede imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a9-10).

AYANTES (LOS): Αἴαντες. Ejemplo de *tragedia *patética (56a1).

BARBARISMO: βαρβαρισμός. Si uno lo compone todo a base de *voces peregrinas, habrá *enigma o barbarismo; si a base de *metáforas, enigma; si de *palabras extrañas, barbarismo (58a24-26). — El resultado de las palabras extrañas es el barbarismo (58a30-31).

BELLEZA: τὸ καλόν. Lo bello, tanto un *animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener *orden en éstas, sino también una *magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, y así no puede ser hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un *tiempo casi imperceptible) ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del *espectador) (50b35-51a2).

BURLESCA (DICCIÓN): γελοῖα λέξις. La *tragedia partió de una dicción burlesca (49a19-20).

CALÍPIDES: Καλλιππίδης. *Minisco, pensando que Calípides exageraba demasiado [como *actor], le llamaba simio (61b34-35). — No todo movimiento debe reprocharse [en la *representación de una *tragedia]... sino el de los malos actores, que es lo que se reprochaba a *Calípides (62a 8-10).

CANCIONES INTERCALADAS: ἐμβόλιμα. En los demás [autores trágicos, exceptuados *Sófocles y *Eurípides], las partes *cantadas no son más propias de la *fábula que de otra *tragedia[276]; por eso cantan *canciones intercaladas, y fue *Agatón el que inició esta práctica[277]. Pero ¿qué diferencia hay entre cantar canciones intercaladas y adaptar una tirada o un *episodio entero de una obra a otra? (56a28-32).

CANTADAS (PARTES): τὰ ᾀδόμενα. En los demás [*poetas trágicos, exceptuados *Sófocles y Eurípides], las partes cantadas no son más propias de la *fábula que de otra *tragedia[276] (56a28-29).

CANTO: μέλος. Hay artes que usan todos los medios citados, es decir, *ritmo, canto y *verso, como la *poesía de los *ditirámbicos y la de los *nomos, la *tragedia y la *comedia (47b24-27). — Es un *aderezo del *lenguaje de la tragedia 49b29). — Algunas partes de la tragedia se rea-

lizan mediante versos solos; en otras los versos se cantan (49b30-31). — Toda *tragedia tiene canto (50a14).

CANTOR: διάδων. Igual que los malos *actores al representar una *tragedia, también puede exagerar los gestos un cantor, como *Mnasíteo de Opunte (62a6-8).

CANTOS CÍPRICOS O CIPRIOS: Κύπρια, Κυπρικά. Los demás [excepto *Homero] componen su obra en torno a un solo personaje, o a un único *tiempo, o a una *sola *acción de muchas partes, como el que compuso los *Cantos Cípricos*[328] y la **Pequeña Ilíada* (59a37-b2). — De los *Cantos Ciprios* se pueden hacer muchas tragedias, y de la **Pequeña Ilíada*, más de ocho, como el *Juicio de las Armas, Filoctetes, Neoptólemo, Eurípilo, La mendicación, Las lacedemonias, El saco de Ilión, El retorno de las naves, Sinón* y *Las troyanas* (59b4-7).

CANTOS DESDE LA ESCENA: τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς. Los hay en algunas *tragedias (52b18).

CARÁCTER: ἦθος. La *danza, mediante *ritmos convertidos en figuras, imita caracteres (47a27-28). — Los caracteres casi siempre se reducen al carácter propio de hombres *esforzados y al de hombres de baja calidad (48a2-4). — Necesariamente los hombres que actúan en la *tragedia serán tales o cuales por el carácter (49b37-38). — El carácter de los que actúan hace que sus *acciones sean tales o cuales (49b38-50a1). — El *pensamiento y el carácter son las dos causas naturales de las acciones (50a 1-2). — Carácter es aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales (50a5-6). — El carácter es una de las *partes cualitativas de la tragedia (50a9). — Toda tragedia tiene carácter (50a14). — Los hombres son tales o cuales por el carácter (50a19). — Los personajes no actúan para imitar caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones (50a20-22). — Sin caracteres puede haber tragedia; sin acción, no (50a24). — Las tragedias de la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres, y en general con muchos *poetas sucede lo mismo (50a25-26). — *Polignoto es buen *pintor de caracteres; la *pintura de *Zeuxis no tiene ningún carácter (50a27-29). — Aunque uno ponga en serie parlamentos bien caracterizados, no alcanzará con ello la meta de la tragedia (50a29-30). — Los poetas *principiantes dominan antes los caracteres que la composición de la *fábula, y lo mismo les sucedió a casi todos los poetas *primitivos (50a35-38). — La fábula es el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres (50a38-39). — Carácter es aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay nada que prefiera o evite el que habla (50b 8-11).

Las cuatro cualidades de los caracteres, cap. 15 (54a16-b18). La primera y principal es que sean buenos. Habrá carácter si las palabras y las acciones manifiestan una decisión, y será bueno, si la decisión es buena. Y esto es posible en cada género de personas, pues también puede haber una *mujer buena y un

*esclavo bueno (54a16-19). — La segunda cualidad del carácter es que sea apropiado; es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible (54a20-22). — La tercera es la semejanza, que no es lo mismo que hacer el carácter bueno y apropiado [214] (54a22-23). — La cuarta, que sea consecuente. Aunque sea inconsecuente la persona representada, debe ser consecuentemente inconsecuente (54a25-27).—Ejemplos de carácter malo, inapropiado, inconsecuente (54a 28-33). — También en los caracteres, como en la estructuración de los *hechos [es decir, en la fábula], es preciso buscar siempre lo *necesario o lo *verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo (54a33-36). — Al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, el poeta trágico debe hacer que, aun siendo tales, resulten excelentes; ejemplo de dureza es *Aquiles, cual lo presentaron *Agatón y *Homero [223] (54b11-14). — La tragedia de carácter es una de las cuatro especies de tragedia (56a1). — La *epopeya, como la tragedia, ha de ser *simple o *compleja, de carácter o *patética (59b8-9). — La *Odisea* es, en cuanto a su composición, compleja... y de carácter (59b15). — Homero, tras un breve preámbulo, introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personaje [342], y ninguno sin carácter, sino caracterizados (60a9-11). — La *elocución hay que trabajarla especialmente en las partes... que no destacan por el carácter... pues la elocución demasiado brillante oscurece los caracteres (60b3-5).

CÁRCINO: Κάρκινος. En su **Tiestes* describe *estrellas como *señales destinadas a producir la *agnición [228] (54b22-23). — En una obra de C., *Anfiarao salía del santuario de modo inadecuado, y la obra fracasó en la escena por no soportar esto los *espectadores (55a26-29).

CARTAGINESES (LUCHA DE LOS): Καρχηδονίων μάχη. La batalla naval de *Salamina y la lucha de los cartagineses en *Sicilia tuvieron lugar por el mismo *tiempo [326], sin que de ningún modo tendieran al mismo *fin (59a25-27).

CASO: πτῶσις. Es una parte de la *elocución (56b21). — El caso [293] es propio del *nombre o del *verbo, y significa unas veces la relación de «de» o de «para» y demás semejantes; otras, la singularidad o pluralidad, por ejemplo «hombres», «hombre», o bien los modos de expresarse el que habla, por ejemplo el de pregunta o mandato; pues «¿caminó?» y «¡camina!» son casos de un verbo según estas especies (57a18-23).

CATÁLOGO DE LAS NAVES: νεῶν κατάλογος. Es en la **Ilíada* un simple *episodio (59a36).

CATARSIS: κάθαρσις. V. PURGACIÓN.

CESTILLA: σκάφη. En la **Tiro*, *señal exterior, no impresa en el cuerpo, destinada a producir la *agnición [229] (54b25).

CICATRICES: οὐλαί. *Señales impresas en el cuerpo, pero no congénitas, sino adquiridas, y destinadas a producir la *agnición (54b23-24). — *Odiseo, por su cicatriz, fue recono-

cido de un modo por su nodriza y de otro por los porqueros[230] (54b27-28). — En el caso de los porqueros usó la cicatriz como garantía; en cambio, en el Lavatorio, su nodriza le reconoció por la cicatriz sin que él se lo propusiera (54b28-30).

CIERVA: ἔλαφος θήλεια. Yerra menos el que ignora que la cierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido (60b31-32).

CIPRIOS: Κύπριοι [tragedia]. En los *Ciprios* de *Diceógenes se produce la *agnición por el recuerdo[235] (55a 1-2).

CITARÍSTICA: κιθαριστική. En su mayor parte, es *imitación (47a13-16). — Para imitar se vale de la *armonía y del *ritmo (47a23-24). — Puede imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a10).

CLEOFONTE: Κλεοφῶν. Representa a los hombres semejantes a como suelen ser (48a12). — Su *elocución consta de vocablos usuales, por lo cual es muy clara, pero baja (58a20).

CLEPSIDRA: κλεψύδρα. Se dice que en alguna ocasión se representaron *tragedias contra clepsidra (51a8-9).

CLITEMESTRA: Κλυταιμήστρα. No se puede alterar la *fábula tradicional, según la cual Clitemestra murió a manos de *Orestes (53b23-24).

COÉFORAS: Χοηφόροι. En esta *tragedia se produce la *agnición de *Orestes por su hermana mediante un *silogismo (55a4-6).

COLLARES: περιδέραια. *Señales adquiridas, no impresas en el cuerpo, destinadas a producir la *agnición (54b24-25). — Mencionados al lado de las señales artificiosas para producir *agniciones (55a20).

COMEDIA: κωμῳδία. La comedia es *imitación (47a13-16). — Usa como medios para la imitación *ritmo, *canto y *verso, pero no todos al mismo tiempo (47b24-28). — Tiende a representar a los hombres peores que suelen ser (48a17). — La reivindican los *dorios (48a30). — *Homero fue el primero que esbozó las formas de la comedia, presentando en *acción no una *invectiva, sino lo *risible. El **Margites*, en efecto, tiene analogía con las comedias como la **Ilíada* y la **Odisea* con las *tragedias (48b36-49a2). — Los autores de *yambos pasaron a hacer comedias, por ser éstas de más fuste y más apreciadas que los yambos (49a4-6). La comedia nació de *improvisación, igual que la tragedia (49a9-10). — La comedia nació gracias a los que iniciaban los cantos *fálicos (49a11-12).

Sobre el desarrollo de la comedia, cap. 5 (49a31-49b8). La comedia es imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino en lo que tienen de risible (49a 31-33). — Desconocemos el desarrollo de la comedia y quiénes lo promovieron, por no haber sido tomada en serio al principio (49a37-49b1). — Sólo tardíamente proporcionó el arconte un *coro de comediantes, que hasta entonces eran voluntarios (49b 1-2). — Sólo desde que la comedia tenía ya ciertas formas se conserva el recuerdo de los llamados *poe-

tas cómicos (49a2-4). — Se desconoce quién introdujo en ella *máscaras, *prólogos o pluralidad de *actores (49b4-5). — Los primeros en componer *fábulas cómicas fueron *Epicarmo y *Formis (49b5-6). — La comedia, al principio, vino de *Sicilia (49b6-7). — De los atenienses fue *Crates el primero que, abandonando la forma *yámbica, empezó a componer *argumentos y fábulas de carácter *general (49b7-9). — Aristóteles promete hablar de la comedia más adelante (49b22). — En cuanto a la comedia, resulta claro que tiende a lo *general, y los comediógrafos, después de componer la fábula *verosímilmente, asignan a cada personaje un nombre cualquiera; no como los poetas yámbicos, que componen en torno a individuos particulares (51b11-15). — La fábula *doble, que termina de modo contrario para los buenos y para los malos, es más propia de la comedia que de la tragedia. En la comedia, efectivamente, hasta los más enemigos según la fábula, al fin se tornan amigos y se van sin que ninguno muera a manos del otro (53a35-39).

COMO: κομμός. Hay comos en algunas *tragedias (52b18). — El como es una lamentación común al *coro y a la escena (52b24-25).

COMPASIÓN: ἔλεος. La *tragedia lleva a cabo la *purgación de ciertas *afecciones mediante compasión y *temor (49b27.) — La *imitación [trágica] tiene por objeto no sólo una *acción *completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión; y estas situaciones se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado y unas a causa de otras (52a1-4). — La *agnición acompañada de *peripecia es la mejor, porque suscitará compasión y temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia, según la definición (52a 36-b1). — La tragedia debe imitar acontecimientos que inspiren temor y compasión (52b32-33, 36). — Que los malvados pasen del infortunio a la *dicha no inspira *simpatía, ni compasión ni temor (53a1). — Que pasen de la dicha a la desdicha puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que la compasión se refiere al que no merece su desdicha, es decir, al inocente (53a1-6).

*La compasión y el temor deben nacer de la estructura de la *fábula*, cap. 14 (53b1-54a15). El temor y la compasión pueden nacer del *espectáculo, pero también de la estructura misma de los *hechos, lo cual es mejor y de mejor *poeta (53b1-3). La *fábula debe estar constituida de tal modo que, aun sin ver los acontecimientos, el que oiga su desarrollo se horrorice y se compadezca, que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de *Edipo (53b1-7). — El poeta trágico debe proporcionar el *placer que nace de la compasión y del temor (53b12-13). — Qué clases de acontecimientos se consideran dignos de compasión (53b14 ss.). — Si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira compasión, ni cuando lo hace ni cuando está a punto de hacerlo, a no ser por el lance mismo. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas... éstas son las situaciones que deben buscarse [porque son las que inspiran compasión] (53b17-22). — También en las acciones trágicas se debe recurrir a las partes del discurso (demostrar,

refutar, despertar pasiones, amplificar y disminuir) cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o temor, de grandeza o de *verosimilitud (56b2-4).

COMPLEJA (FÁBULA): πεπλεγμένος (μῦθος). La *fábula puede ser *simple o compleja, según sea simple o compleja la *acción imitada por ella... Es compleja la acción en que el cambio de fortuna va acompañado de *agnición, de *peripecia o de ambas (52a12-18). — La composición de la *tragedia más perfecta no debe ser *simple, sino compleja (52b 30-32). — La tragedia compleja es una de las cuatro *especies de tragedia; es en su totalidad *peripecia y agnición (55b33-34). — La *epopeya, como la tragedia, ha de ser simple o compleja, de *carácter o *patética (59b 8-9). — La *Odisea* es, en cuanto a su composición, compleja (pues hay agniciones por toda ella) (59b15).

COMPLETA (ACCIÓN): τελεία (πρᾶξις). La *acción imitada por la *tragedia ha de ser completa (49b25, 50b24). — La *imitación [trágica] tiene por objeto una acción completa (52a2). — En la *epopeya, como en la tragedia, la *fábula debe estructurarse en torno a una sola acción *entera y completa (59a17-19).

CONCURSOS DRAMÁTICOS: ἀγῶνες δραματικοί. Limitar la *extensión de las *tragedias de acuerdo con las conveniencias de los concursos dramáticos no es cosa del arte (51a6-7). Se dice que en algún concurso dramático se representaron tragedias contra *clepsidra (59a9). — Los buenos *poetas hacen *fábulas *episódicas a causa de los *actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el *orden de los hechos (51b37-52a1). En la escena y en los concursos se consideran como las más *trágicas, si se representan bien, las tragedias que acaban en infortunio, como muchas de las de *Eurípides (53a27-30). Cuantos dramatizaron entera la destrucción de *Ilión o la historia de *Níobe, o fracasan o compiten mal en los concursos, pues también *Agatón fracasó por esto solo (56a 16-19).

CONJUNCIÓN: σύνδεσμος. Es una parte de la *elocución (56b21). — Es una voz sin significado, que ni impide ni produce una sola voz significativa apta por naturaleza para componerse de varias voces, tanto en los extremos como en el medio, que no debe ponerse de suyo al principio de frase; o bien una voz sin significado apta por naturaleza para constituir de varias voces significativas una sola voz significativa [288] (56b38-57a6).

CONTEMPORÁNEOS [DE ARIST.] (POETAS): οἱ νῦν (ποιηταί). Hacían hablar a sus personajes en tono *retórico (50b8). — Al principio los *poetas versificaban cualquier *fábula; pero ahora las mejores *tragedias se componen en torno a pocas familias (53a17-19).

CONTRADICCIONES: τὰ ὑπεναντία. El *poeta, al estructurar la *fábula, debe tenerla siempre ante los ojos; pues así, viéndola con la mayor claridad, como si presenciara directamente los *hechos... de ningún modo dejará de advertir las contradic-

ciones (55a22-26). — [En la crítica de los poetas], cuando un vocablo parezca significar algo contradictorio, es preciso examinar cuántos sentidos puede tener en el pasaje considerado; por ejemplo, lo de «en ésta, pues, se detuvo la broncínea lanza», de cuántas maneras es posible que se haya detenido en ésta[375]... (61a 31-35). — En cuanto a las contradicciones, hay que considerar en qué sentido se han dicho... y ver si se dice lo mismo, en orden a lo mismo y en el mismo sentido, de suerte que el poeta contradiga lo que él mismo dice o lo que puede suponer un hombre sensato[380] (61b15-18). — La imputación de contradicciones es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b23).

CONVINCENTE: πιθανόν. En la *tragedia, los *poetas se atienen a *nombres que han existido, para que la obra resulte más convincente. Es convincente lo *posible, y lo que ha existido es evidentemente posible, pues, si no, no habría existido (51b 15-18). — En orden a la *poesía es preferible lo *imposible convincente a lo posible *increíble (61b11-12).

CORIFEO: κορυφαῖος. Los malos *flautistas tiran del corifeo cuando tocan **Escila* (61b30-32).

CORO: χορός. *Esquilo disminuyó la intervención del coro (49a17). — Sólo tardíamente proporcionó el arconte un coro de comediantes, que hasta entonces eran voluntarios (49b 1-2). — La parte coral es un elemento cuantitativo de la *tragedia; se subdivide en *párodo y *estásimo (52b16-17). — De la parte coral, el párodo es la primera manifestación de todo el coro (52b22-23). — El coro debe ser considerado como uno de los *actores, formar parte del conjunto y contribuir a la *acción[275], no como en *Eurípides, sino como en *Sófocles (56a25-27). — En los demás [autores trágicos, exceptuados Sófocles y *Eurípides], las partes *cantadas no son más propias de la *fábula que de otra tragedia (56a 28-29).

CORRECCIÓN: ὀρθότης. No es lo mismo la corrección de la *política que la de la poética[354]; ni la de otro arte, que la de la poética (60b 13-15). — La imputación de cosas contrarias a la corrección del arte es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b 24).

CRATES: Κράτης. Fue, entre los atenienses, el primero en abandonar la forma *yámbica y componer *argumentos y *fábulas cómicas de carácter *general (49b7-9).

CREONTE: Κρέων. En la **Antígona*, *Hemón está a punto de matar a sabiendas a su padre Creonte, pero no lo mata. Esta situación trágica es artísticamente la peor (54a1-2).

CRESFONTES: Κρεσφόντης [tragedia]. En ella *Mérope está a punto de matar a su hijo, pero no lo mata, sino que lo reconoce[206] (54a5-6).

CRÍTICA DE LOS POETAS: ἐπιτίμησις τῶν ποιητῶν. Hay que esforzarse en poseer todas las cualidades, o, al menos, las más importantes y el mayor número posible, sobre todo viendo cómo se critica ahora a los

*poetas; pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte, se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno (56a 3-7).

Problemas críticos y soluciones, cap. 25 (60b6-61b25). A los *poetas les permitimos muchas *alteraciones del *lenguaje [cf. 58a1-8] (60b13). — No es lo mismo la *corrección de la *política que la de la poética [354], ni la de otro arte, que la de la poética (60b13-15). — El error de la poética puede ser de dos clases: o consustancial a ella, o por accidente. Si eligió bien su objeto, pero fracasó en la *imitación por impotencia, el error es suyo; pero si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas, o si el error se refiere a un arte particular, como la medicina, o si ha introducido en el poema cualquier clase de *imposibles, [el error] no es consustancial a ella. Por consiguiente, en los problemas, las censuras deben resolverse a base de estas consideraciones (50b15-22). — Si se han introducido en el poema cosas imposibles, se ha cometido un error; pero está bien si alcanza el fin propio del arte; si de este modo se hace que impresione más esto mismo u otra parte. Ejemplo, la persecución de *Héctor. Pero si el fin podía conseguirse mejor o lo mismo sin tal error, el error no es aceptable; pues, si es posible, no se debe errar en absoluto (60b23-29). — Yerra menos el que ignora que la *cierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido (60b31-32). — Si se censura [al poeta] que no ha representado cosas verdaderas, [puede contestarse que] quizá las ha representado como deben ser (60b33). — Y si de ninguna de las dos maneras, puede contestarse que así se dice, por ejemplo lo relativo a los *dioses, que quizá no se representa mejor ni de acuerdo con la verdad, sino como le pareció a *Jenófanes: en todo caso, así se dice (60b35-61a1). — Otras cosas quizá no se cuentan mejor, pero así eran, por ejemplo lo relativo a las armas: «Tenían las lanzas enhiestas sobre el regatón» [361], pues así lo usaban entonces, como todavía hoy los *ilirios (61a1-4). — Para ver si está bien o no lo que uno ha dicho o hecho, no sólo se ha de atender a lo hecho o dicho, mirando si es elevado o ruin, sino también al que lo hace o dice, a quién, cuándo, cómo y por qué motivo, por ejemplo si para conseguir mayor bien o para evitar un mal (61a4-9). — Otras dificultades deben resolverse atendiendo a la *elocución; así, a la *palabra extraña [varios ejemplos griegos], (61a 9-16). — Otras expresiones son *metafóricas [varios ejemplos] (61a16-21). Otras dificultades se resuelven atendiendo al *acento (61a22). — Otras, por *separación, como en un ejemplo de *Empédocles (61a24-25). — Otras, por *anfibología (61a25-26). — Cuando un vocablo parezca *contradictorio, es preciso examinar cuántos sentidos puede tener en el pasaje considerado [un ejemplo de la **Ilíada*: «en ésta, pues, se detuvo la broncínea lanza»] (61a31-35). — Debe procederse al contrario de lo que, según *Glaucón, hacen algunos que irracionalmente presuponen algo y, después de haber fallado en contra, razonan ellos, y censuran al poeta como si hubiera dicho lo que creen que ha dicho, si contradice a su

propia opinión. Esto es lo que aconteció en lo relativo a *Icario (61a35-b4). — En suma, lo imposible debe explicarse o en orden a la *poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común. En orden a la poesía es preferible lo imposible *convincente a lo *posible *increíble. Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba *Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior. En orden a lo que se dice debe explicarse lo *irracional (61b9-14). — En cuanto a las *contradicciones, hay que considerar en qué sentido se han dicho, como los argumentos refutativos en la dialéctica, y ver si se dice lo mismo, en orden a lo mismo y en el mismo sentido, de suerte que el poeta contradiga lo que él mismo dice o lo que puede suponer un hombre sensato (61b 15-18). — Es justo el reproche por irracionalidad o por *maldad cuando, sin necesidad, el poeta recurre a lo irracional, como *Eurípides a *Egeo, o a la maldad, como, en el **Orestes,* la de *Menelao (61b19-21). Las censuras [que pueden hacerse a los poetas] se reducen a cinco especies: o se imputan cosas imposibles, o irracionales, o *dañinas, o contradictorias, o contrarias a la corrección del arte (61b22-24).

DANZA: ὄρχησις. Imita con el *ritmo solo (47a26-27). — Mediante ritmos convertidos en figuras imita *caracteres, *pasiones y *acciones (47a27-28. — Puede imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a9-10). — Al principio, la poesía *trágica era *satírica y más acomodada a la *danza; por eso usaba el *tetrámetro. Al desarrollarse el *diálogo, abandonó este *metro por el *yámbico (49a22-25). — El tetrámetro es apto para la danza (59b 37-60a1). — No todo movimiento debe reprobarse [en la *representación de una *tragedia], pues tampoco se reprueba la danza (62a8-9).

DAÑINO: βλαβερός. — V. MALDAD.

DECORACIÓN: κόσμος. — Es una parte de la *tragedia (49b32-33). — Y un medio para la *imitación trágica (49b33-34). — V. ESPECTÁCULO.

DESENLACE: λύσις. También el desenlace de la *fábula debe resultar de la fábula misma; no, como en la **Medea,* de una *máquina, o, en la **Ilíada,* lo relativo al retorno de las naves (54a37-b2). — Toda tragedia tiene *nudo y desenlace (55b24). — Lo que sigue al nudo es el desenlace (55b26). — El desenlace llega desde el principio del cambio hacia la *dicha o la desdicha hasta el fin de la obra (55b28-29). — Ejemplo de desenlace: en el **Linceo* de *Teodectes, desde la imputación de la muerte hasta el fin (55b31-32). — Una *tragedia es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace (56a8-9). — Muchos, después de anudar bien, desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean siempre aplaudidas (56a9-10).

DIÁLOGO: λόγος, λέξις. *Esquilo dio al diálogo el primer puesto en la *tragedia (49a17-18). — Al desarrollarse el diálogo, la tragedia abandonó el *tetrámetro por el *metro *yámbico, que es el más apto para conversar (49a23-25).

DICEÓGENES: Δικαιογένης. En su tragedia los *Ciprios* se produce la *agnición por el recuerdo[235] (55a1-2).

DICHA Y DESDICHA. Una buena *fábula trágica no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino de la dicha a la desdicha (53a14-15, 21-22). — Muchas de las *tragedias de *Eurípides acaban en infortunio, y yerran los que censuran por esto al poeta (53a 24-26). — Las tragedias que acaban en infortunio son consideradas, en la escena y en los *concursos, como las más trágicas, si se representan bien (53a27-28).

DIFERENCIACIÓN DE LAS ARTES. Las artes se diferencian entre sí (διαφέρουσι ἀλλήλων) por tres cosas: 1) por los medios de que se valen para imitar; 2) por los objetos que imitan; 3) por el modo de imitarlos (47a18; 48a25).

Diferenciación por los medios con que imitan, cap. 1 (47a18-b29).

Diferenciación por los objetos que imitan, cap. 2 (48a1-18). Cada arte se diferencia también por imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a8-9).

Diferenciación de las artes por el modo de imitar, cap. 3 (48a19-b3).

DIONISIO: Διονύσιος. Pintaba a los hombres como suelen ser (48a6).

DIOSES: θεοί. Les atribuimos el verlo todo (54b5-6). — Los *poetas quizá no presentan las cosas relativas a los dioses como son ni como deben ser, sino como se dice que son, según le pareció a *Jenófanes (60b35-61a1). — Se dice que *Ganimedes «escancia el vino» a Zeus, aunque los dioses no beben vino (61a30).

DIRECTOR DE ESCENA: ὁ τὴν τοιαύτην ἔχων ἀρχιτεκτονικήν. Corresponde al arte del *actor y al que sabe dirigir las *representaciones dramáticas el conocimiento de los modos de la *elocución; por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una respuesta y demás modos semejantes (56b 9-13).

DITIRÁMBICA: διθυραμβοποιητική. La ditirámbica es *imitación (47a13-16). — Usa como medios para la imitación *ritmo, *canto y *verso, todos al mismo tiempo (47b27). — En los ditirambos se puede representar a los hombres mejores o peores o iguales que suelen ser (48a14). — La *tragedia nació como *improvisación, gracias a los que entonaban el ditirambo (49a10-11). — De los vocablos, los dobles se adaptan principalmente a los ditirambos (59a8-9).

DOBLE (FÁBULA): διπλοῦς (μῦθος). Necesariamente, una buena *fábula será *simple antes que doble como algunos sostienen (53a11-13). — Viene en segundo lugar la estructuración que algunos consideran primera, la cual tiene estructura doble, como la **Odisea*, y termina de modo contrario para los buenos y para los malos (53a30-33).

DORIOS: Δωριεῖς. Reivindican la *tragedia y la *comedia con argumentos históricos y etimológicos (48a 30-b1).

DRAMA: δρᾶμα. Presenta a todos los imitados como operantes y actuantes (48a23-24). — Según algunos, se llaman dramas los poemas que representan a personas que obran

[*drama*, de *dráō* «obrar, actuar»] (48a28-29). — *Homero compuso obras no sólo hermosas, sino que constituyen *imitaciones dramáticas (48b 35). — En los dramas, los *episodios son breves, mientras que la *epopeya cobra *extensión por ellos (55b 15-16). — Si uno dramatizara entera la *fábula de la **Ilíada*, fracasaría como *poeta trágico. En la *Ilíada*, gracias a su *extensión, cobran las partes *amplitud conveniente; pero en los dramas el resultado se aparta mucho de lo que se esperaba. Prueba de ello es que cuantos dramatizaron entera la destrucción de *Ilión o la historia de *Níobe, fracasan o compiten mal en los *concursos, pues también *Agatón fracasó por esto solo (56a13-19). — En la epopeya, como en las *tragedias, se debe estructurar las fábulas de manera dramática (59a17-19).

EDIPO: Οἰδίπους [personaje]. Ejemplo de *héroe trágico (53a11, 20).

EDIPO: Οἰδίπους [tragedia]. Es ejemplo de *peripecia la del *Edipo*, cuando, el que ha llegado con intención de alegrar a Edipo y librarle del *temor relativo a su madre, al descubrir quién era, hizo lo contrario (52a24-26). — La *agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del *Edipo* (52a32-33). Modelo de *fábula trágica, que movería a *compasión y temor a quienes, aun sin ver los acontecimientos que la constituyen, oyeran su desarrollo (53b6-7). — El *Edipo* de *Sófocles, ejemplo de *tragedia en que se comete una atrocidad sin saberlo los personajes (en este caso fuera de la obra) y se reconoce después el vínculo de amistad (53b30-32). — En el *Edipo* de Sófocles lo *irracional está fuera de la tragedia[222] (54b7-8). — La mejor agnición de todas es la que resulta de los *hechos mismos, como en el *Edipo* de Sófocles y en la **Ifigenia* (55a17-20). — Que Edipo desconozca las circunstancias de la muerte de *Layo es irracional, pero está fuera de la fábula (60a29-30). — Si uno pusiera el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como la **Ilíada* [lo estropearía] (62b 2-3).

EGEO: Αἰγεύς. *Eurípides recurre innecesariamente a lo *irracional con su personaje Egeo[381] (61b20-21).

EGISTO: Αἴγισθος. «Los más enemigos según la fábula, como *Orestes y Egisto» (53a37).

ELECTRA: Ἠλέκτρα. En *Electra*, el relato de los Juegos *Píticos es *irracional[347] y está dentro de la *fábula (60a31).

ELEGÍACO: (VERSO). La *imitación hecha en versos elegíacos no admitiría designación común con los *mimos de *Sofrón y de *Jenarco (47b 12). — La gente llama *poetas elegíacos a los que usan este *verso (47b 14).

ELEMENTO: στοιχεῖον. Es una parte de la *elocución (56b20). — Elemento es una *voz indivisible, pero no cualquiera, sino aquella de la que se forma naturalmente una voz convencional[283]; pues también los animales producen voces indivisibles, a ninguna de las cuales llamo elemento (56b22-25). — El elemento se

divide en *vocal, *semivocal y *mudo. Es vocal el que sin percusión[284] tiene sonido audible; semivocal, el que con percusión tiene sonido audible, como Σ y Ρ[285]; mudo, el que con percusión no tiene por sí mismo ningún sonido, pero unido a los que tienen algún sonido se torna audible, como Γ y Δ. Los elementos difieren por las posturas de la boca, por los lugares en que se articulan, por ser aspirados o tenues, largos o breves, y también agudos, graves o intermedios. Examinar esto en detalle corresponde a la *métrica[286] (56b 31-34).

ELOCUCIÓN: λέξις. Es una parte de la *tragedia, y un medio para la *imitación trágica (49b32-34). — Elocución es la composición misma de los *versos (49b34-35). — Es una de las *partes cualitativas de la tragedia (50a9). — Toda tragedia tiene elocución (50a14). — Para alcanzar la meta de la tragedia es más importante la *fábula que la elocución (50a29-32). — Los poetas *principiantes dominan antes la elocución que la composición de la fábula, y lo mismo les sucedió a casi todos los poetas *primitivos (50a35-38). — El cuarto de los elementos verbales es la elocución, que es la expresión mediante las palabras, y esto vale lo mismo para el verso que para la prosa (50b13-16). — El conocimiento de los modos de la elocución corresponde al arte del *actor y al que sabe dirigir las *representaciones dramáticas; por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una respuesta y demás modos semejantes (56b8-13). — En cuanto al conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al *poeta ninguna crítica seria (56b13-14).

Partes de la elocución, cap. 20 (56b 20-57a30). Las partes de la elocución son: *elemento, *sílaba, *conjunción, *nombre, *verbo, *artículo, *caso y *enunciación.

La excelencia de la elocución, cap. 22 (58a18-59a16). La excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja. La que consta de vocablos usuales es muy clara, pero baja; por ejemplo la de *Cleofonte y la de *Esténelo. Es noble y alejada de lo vulgar la elocución que usa *voces peregrinas (58a18-22). — Hay que hacer, por decirlo así, una mezcla de estas cosas; pues la *palabra extraña, la *metáfora, el *adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad (58a31-34). — También contribuyen mucho a la claridad de la elocución y a evitar su vulgaridad los *alargamientos, *apócopes y *alteraciones de los vocablos; pues, por no ser como el usual, evitará la vulgaridad, y, por participar de lo corriente, habrá claridad (58b1-5). — No tienen, pues, razón quienes reprueban tal clase de estilo y ridiculizan al poeta, como *Euclides el Viejo, que consideraba fácil componer versos si se permitía alargar las sílabas a capricho (58b5-8). — El uso en cierto modo ostentoso de este modo de expresarse es ridículo, y la *mesura es necesaria en todas las partes de la elocución; quien use metáforas, palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo (58b11-15). — Todas las expresiones no usuales evitan la vul-

garidad en la elocución (59a3). — Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados; por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas; pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora (59a4-6). — En la *epopeya, la elocución debe ser brillante (59b12). — En elocución y *pensamiento, *Homero los supera a todos (59b16). — La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes carentes de *acción y que no destacan ni por el *carácter ni por el *pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece los caracteres y los pensamientos (60b3-5). La elocución poética incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje; pues éstas se las permitimos a los poetas (60b 11-13). — Otras dificultades [en la interpretación de los poetas] deben resolverse atendiendo a la elocución (61a10 ss.).

EMPÉDOCLES: Ἐμπεδοκλῆς. Entre él y *Homero no hay en común más que el *verso (47b17-18). — [Referencia oscura al uso por Empédocles de una *metáfora en que se llama a la tarde «vejez del día»] (57b24). — La dificultad de un pasaje de Empédocles podría resolverse mediante la adecuada *separación de las palabras[369] (61a24-25).

ENCOMIOS: ἐγκώμια. Al principio, los *poetas más graves componían *himnos y encomios (48b27).

ENIGMA: αἴνιγμα. Si uno lo compone todo a base de *voces peregrinas, habrá enigma o *barbarismo; si a base de *metáforas, enigma; si de *palabras extrañas, barbarismo (58a24-26). — La esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables (58a26-27). Ejemplo de enigma: «Vi a un hombre que había soldado con fuego bronce sobre un hombre»[318] (58a29-30).

ENTERA (ACCIÓN): ὅλη (πρᾶξις). La *acción de la *tragedia ha de ser entera (50b24). — Una cosa puede ser entera y no tener *magnitud (50b 26-27). — Es entero lo que tiene *principio, *medio y *fin (50b27-28). — La *fábula debe ser *imitación de una acción *sola y entera (51a32). — En la *epopeya, como en las tragedias, la fábula debe estructurarse en torno a una sola acción entera y *completa (59a17-19).

ENUNCIACIÓN: λόγος. Es una parte de la *elocución (56b21). — Enunciación[293] es una voz convencional[289] significativa, algunas de cuyas partes significan algo por sí mismas; pues no toda enunciación consta de *verbos y *nombres, como la definición del hombre, sino que puede haber enunciación sin verbo[294]; pero siempre tendrá alguna parte significativa, como «Cleón» en «Cleón camina». La enunciación es una de dos modos, o bien porque designa una sola cosa, o bien porque consta de varias unidas entre sí; por ejemplo la **Ilíada* es una enunciación por unión, y la definición del hombre, por significar una sola cosa (57a23-30).

EPICARMO: Ἐπίχαρμος. *Megarense de *Sicilia, muy anterior a *Quiónides y a *Magnete (48a33-34). — Epicarmo y *Formis fueron los primeros en componer *fábulas cómicas (49b5-6).

ÉPICO (CONJUNTO): ἐποποιικόν (σύστημα). No se debe hacer de un conjunto épico una *tragedia —y llamo épico al que consta de muchas *fábulas—, por ejemplo dramatizando entera la fábula de la *Ilíada (56a11-13).

EPISÓDICA (FÁBULA): ἐπεισοδιώδης (μῦθος). De las *fábulas o *acciones *simples, las episódicas son las peores. Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los *episodios no es ni *verosímil ni *necesaria. Hacen esta clase de fábulas los malos *poetas espontáneamente, y los buenos, a causa de los *actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el *orden de los *hechos (51b33-52a1).

EPISODIOS: ἐπεισόδια. El número de los episodios debe darse por tratado (49a28-29). — Llamo *episódica a la *fábula en que la sucesión de los episodios no es ni *verosímil ni *necesaria (51b33-34). — El episodio es una *parte cuantitativa de la *tragedia (52b16). — El episodio es una parte completa de la tragedia entre cantos corales completos (52b 20-21). — Los *argumentos deben esbozarse primero en *general, y sólo después introducir los episodios (55a 34-b2). — Puestos ya los *nombres a los personajes, introducir los episodios; pero que éstos sean apropiados, como la locura de *Orestes, por la cual fue detenido, y su purificación, gracias a la cual se salvaron [253] (55b12-15). — En los *dramas, los episodios son breves, mientras que la *epopeya cobra *extensión por ellos (55b15-16). — El argumento de la *Odisea ⟨no⟩ es largo... Lo demás son episodios (55b17-23). — *Homero, en la *Ilíada, no intentó narrar la guerra entera, pues la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando *mesura en la extensión, la habría complicado por la variedad excesiva. Tomó, pues, sólo una parte y usó muchas otras como episodios, por ejemplo el *Catálogo de las Naves y otros episodios que intercala en su poema (59a31-37). — En la epopeya, por ser una *narración, puede el *poeta presentar muchas partes [de la *acción] realizándose simultáneamente... De suerte que tiene esta ventaja para... conseguir variedad con episodios diversos (59b 26-30).

EPOPEYA: ἐποποιία. Es *imitación (47a13-16). — La gente llama *poetas épicos a los que usan el *verso épico (47b14). — Puede narrar convirtiéndose el poeta hasta cierto punto en otro, como hace *Homero, o conservando su identidad de narrador (48a21-22). — Los poetas épicos se convirtieron en autores de *tragedias, por ser la tragedia más apreciada que la epopeya (49a5-6). — La epopeya corrió pareja con la tragedia sólo en cuanto a ser imitación de hombres *esforzados, en verso y con *argumento (49b9-10). — Pero se diferencia de ella por tener un verso uniforme y ser un *relato (49b10-11). Y también por la *extensión, pues la epopeya es ilimitada en el *tiempo, mientras que la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco (49b12-14). — Las partes constitutivas de la tragedia unas son comunes a la epopeya, y otras, priva-

tivas de la tragedia (49b16-17). — Pues todas las de la epopeya se dan en la tragedia, pero no a la inversa (49b18-20). — Por eso quien distingue entre una tragedia buena y otra mala, también distingue entre poemas épicos (49b17-18). — La epopeya es el arte de imitar en *hexámetros (49b 21). — En los *dramas, los *episodios son breves, mientras que la epopeya cobra extensión por ellos (55b15-16).

*Unidad de *acción en la epopeya*, cap. 23 (59a17-b7). En la imitación narrativa y en verso, se debe estructurar las *fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una *sola *acción *entera y *completa, que tenga *principio, *medio y *fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el *placer que le es propio (59a17-21). — Las composiciones, en la epopeya, no deben ser semejantes a los *relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual ... Pero quizá la mayoría de los poetas cometen este error (59a21-30).

**Especies y *partes de la epopeya*, cap. 24 (59b8-60b5). En cuanto a las *especies, la epopeya debe tener las mismas que la tragedia, pues ha de ser *simple o *compleja, de *carácter o *patética; y también las *partes constitutivas, fuera de la *melopeya y el *espectáculo, deben ser las mismas; pues también aquí se requieren *peripecias, *agniciones y *lances patéticos (59b8-11). — Asimismo deben ser brillantes los *pensamientos y la *elocución. Todo esto lo practicó Homero por vez primera y convenientemente (59b11-13). — La epopeya se distingue [de la tragedia] por la largura de la composición y por el verso. En cuanto al límite de la extensión, es conveniente el que hemos dicho[333]; es preciso, en efecto, que pueda contemplarse simultáneamente el principio y el fin. Y esto será posible si las composiciones son más breves que las antiguas y se aproximan al conjunto de las tragedias que se representan en una audición. Pero la epopeya tiene, en cuanto al aumento de su extensión, una peculiaridad importante, porque en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose simultáneamente, sino tan sólo la parte que los *actores representan en la escena; mientras que, en la epopeya, por ser una *narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la *amplitud del poema. Tiene, pues, esta ventaja para su esplendor y para recrear al oyente y para conseguir variedad con *episodios diversos (59b 17-30). — En cuanto al *metro, la experiencia demuestra que el *heroico es el apropiado. Pues si alguien compusiera una imitación narrativa en otro tipo de verso, o en varios, se vería que era impropio (59b32-34). — Es preciso incorporar a las tragedias lo *maravilloso; pero lo *irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya, porque no se ve al que actúa; en efecto, lo relativo a la persecución de *Héctor, puesto en escena, parecería ridículo, al estar unos quietos y no perseguirlo, y con-

tenerlos el otro con señales de cabeza; pero en la epopeya no se nota (60a11-17).

¿Es superior la epopeya o la tragedia?, cap. 26 (61b26-62b15). Si es más valiosa la menos vulgar, y tal es siempre la que se dirige a *espectadores más distinguidos, es indudable que la que imita todas las cosas[384] es vulgar (61b27-29). — Según algunos, la epopeya sería para espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos; por consiguiente, sería inferior la tragedia (62a2-4). — [En realidad la tragedia es superior a la epopeya por otras razones, v. 62a11-b3] y además porque la imitación de las epopeyas tiene menos *unidad [que la de las tragedias] (y prueba de esto es que de cualquiera de ellas salen varias tragedias), de suerte que, si [los poetas épicos] componen una sola *fábula, o bien, por ser breve su exposición, parece manca, o bien aguada, si se adapta a la *amplitud del metro; me refiero al caso de que el poema esté compuesto de varias *acciones, del mismo modo que la **Ilíada*, y también la **Odisea*, tiene muchas partes de esta clase, que también por sí mismas tienen *magnitud (62b3-10).

ERIFILA: Ἐριφύλη. No se puede alterar la *fábula tradicional, según la cual Erifila murió a manos de *Alcmeón (53b24).

ESCENOGRAFÍA: σκηνογραφία. La introdujo *Sófocles (49a18).

ESCILA: Σκύλλα. Ejemplo de *carácter inconveniente e inapropiado, la lamentación de *Odiseo en la *Escila*[216] (54a30-31). — Los malos *flautistas tiran del *corifeo cuando tocan *Escila* (61b31-32).

ESCLAVO: δοῦλος. Puede haber un esclavo bueno, aunque quizá el esclavo es un ser totalmente vil (54a20).

ESFORZADO: σπουδαῖος. Los hombres que son objeto de *imitación artística necesariamente serán o esforzados o de baja calidad (48a2). — En un sentido, *Sófocles sería, en cuanto imitador, lo mismo que *Homero, pues ambos imitan personas esforzadas (48a26-27). — La *epopeya y la *tragedia son imitación de hombres esforzados (49b10). — La tragedia es imitación de una *acción esforzada (49b24).

ESPECIES DE LA EPOPEYA: εἴδη τῆς ἐποποιίας. La *epopeya debe tener las mismas especies que la *tragedia, pues ha de ser *simple o *compleja, de *carácter o *patética (59b 8-9).

ESPECIES DE LA TRAGEDIA: εἴδη τῆς τραγῳδίας. Las especies de la tragedia son cuatro: *compleja, *patética, de *carácter, y la cuarta[265]... (55b32-56a3).

ESPECTÁCULO: ὄψις. Necesariamente será una parte de la *tragedia la *decoración del espectáculo (49b33). Es una de las *partes cualitativas de la *tragedia (50a10). — Toda tragedia tiene espectáculo (50a14). — El espectáculo es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin *representación y sin *actores. Además, para el montaje de los

espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los *poetas (50b17-21). — El *temor y la *compasión pueden nacer del espectáculo, pero es mejor que nazcan de la estructura misma de los *hechos (53b1-3). — La *fábula debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los acontecimientos se horrorice y se compadezca (53b3-5). Producir el temor y la *compasión mediante el espectáculo es menos artístico que hacerlos surgir de la estructura misma de la fábula, y exige gastos (53b7-8). — Los que mediante el espectáculo no producen el temor sino lo *portentoso, nada tienen que ver con la tragedia (53b8-10). — El poeta trágico ha de tener en cuenta las cosas relativas a las sensaciones que forzosamente acompañan a su arte, pues también aquí se puede errar muchas veces[224] (54b 15-17). — En la *epopeya no hay espectáculo (59b10). — La tragedia también sin movimiento [= *representación y gestos de los actores] produce su propio efecto, igual que la epopeya, pues sólo con leerla se puede ver su calidad (62a11-13). — La tragedia tiene sobre la epopeya la ventaja de la *música y del espectáculo, lo cual no es poco, pues son medios eficacísimos para deleitar (62a15-17).

ESPECTADORES: θεαταί. La *fábula de estructura *doble, como la de la **Odisea*, que termina de modo contrario para los buenos y para los malos, les parece a algunos la mejor por la flojedad del público; pues los *poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores (53a30-35). A veces la *agnición puede basarse, como en el **Odiseo falso mensajero*, en un *paralogismo de los espectadores (55a12-17). — Es menos vulgar el arte que se dirige a espectadores más distinguidos (61b28). — Creyendo que los espectadores no comprenden si el *actor no exagera, multiplican sus movimientos (61b30).

ESQUILO: Αἰσχύλος. Elevó el número de *actores de uno a dos, disminuyó la intervención del *coro y dio el primer puesto al *diálogo (49a16-18). — Cuantos dramatizaron entera la historia de *Níobe[271], y no como Esquilo, o fracasan o compiten mal en los *concursos (56a17-18). Habiendo compuesto el mismo *verso yámbico Esquilo y *Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una *palabra extraña, un verso resulta hermoso, y vulgar el otro (58b 19-24).

ESTÁSIMO: στάσιμον. Es una subdivisión de la parte coral (52b17). — El estásimo es un *canto coral sin *anapesto ni *troqueo (52b23-24).

ESTÉNELO: Σθένελος. Su elocución consta de vocablos usuales, por lo cual es muy clara, pero baja (58a21).

ESTRELLAS: ἀστέρες. Las describe *Cárcino en su **Tiestes* como *señales congénitas destinadas a producir la *agnición[229] (54b22-23).

EUCLIDES (EL VIEJO): Εὐκλείδης (ὁ ἀρχαῖος). Consideraba fácil componer *versos si se permitía alargar las *sílabas a capricho, y ridiculizaba a los poetas que lo hacían (58b6-8).

EURÍPIDES: Εὐριπίδης. Yerran los que censuran a Eurípides porque

muchas de sus *tragedias acaban en infortunio. Pues esto, como se ha dicho (v. *Dicha y desdicha*), es correcto. Y lo prueba insuperablemente el hecho de que, en la escena y en los *concursos, tales obras son consideradas como las más trágicas, si se representan bien, y Eurípides, aunque no administra bien los demás recursos, se muestra el más trágico de los poetas (53a24-30). — En los poetas *antiguos la *acción se desarrollaba con pleno conocimiento de los personajes, como todavía Eurípides presentó a *Medea matando a sus hijos (53b27-29). — La *agnición de *Orestes por *Ifigenia es distinta en Eurípides y en *Polido (55b9-10). — Cuantos dramatizaron entera la destrucción de *Ilión, y no por partes como Eurípides[271], o fracasan o compiten mal en los concursos (56a16-18). — El *coro debe ser considerado como uno de los *actores, formar parte del conjunto y contribuir a la *acción, no como en Eurípides, sino como en *Sófocles (56a25-27). — Habiendo compuesto el mismo *verso *yámbico *Esquilo y Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso resulta hermoso, y vulgar el otro (58b19-24). — Sófocles decía que él presentaba los hombres como deben ser, y Eurípides, como son (60b33-34). — Eurípides recurre innecesariamente a la *maldad, en el **Orestes*, poniéndola en su personaje *Menelao (61b20-21).

EXALTADOS: μανικοί. El arte de la *poesía es propio de hombres de *talento o de exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente (55a32-34).

ÉXODO: ἔξοδος. Es una *parte cuantitativa de la *tragedia (52b16). El éxodo es una parte completa de la tragedia después de la cual no hay *canto del *coro (52b21-22).

EXTENSIÓN: μῆκος. En la **Ilíada*, gracias a su *extensión, cobran las partes *amplitud conveniente (56a13-14). — Al componer su poema, *Homero no intentó narrar la guerra entera... pues la *fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando *mesura en la extensión, la habría complicado por la variedad excesiva (59a31-34). — La *epopeya se distingue [de la *tragedia] por la largura de la composición y por el *verso. En cuanto a la extensión, es preciso que pueda contemplarse simultáneamente el *principio y *el fin. Esto será posible si las composiciones son más breves que las antiguas y se aproximan al conjunto de las tragedias que se representan en una audición. Pero la epopeya tiene, en cuanto al aumento de su extensión, una peculiaridad importante; pues, por ser una *narración, puede el poeta presentar muchas cosas realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la amplitud del poema (59b17-28). — Si [los poetas épicos] componen una sola fábula, o bien, por ser breve su exposición, parece manca, o bien aguada, si se adapta a la amplitud del *metro[393] (62b5-7). V. MAGNITUD.

FÁBULA: μῦθος. Hablemos de la poética... y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien (47a8-9). — Al principio, las fábulas de las *tragedias eran pequeñas (49a 19). — Los primeros en componer fábulas cómicas fueron *Epicarmo y *Formis (49b5-6). — Entre los atenienses, fue *Crates el primero que abandonó la forma yámbica y compuso fábulas cómicas de carácter *general (49b7). — La fábula es la *imitación de la *acción, pues llamo aquí fábula a la composición de los *hechos (50a4-5). — Es una de las *partes cualitativas de la tragedia (50a9). — Toda tragedia tiene fábula (50a14). — La fábula o estructuración de los hechos es la más importante de las partes cualitativas de la tragedia (50a15). — La fábula [= los hechos] es el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo (50a22-23). — La fábula o estructuración de los hechos es mucho más importante para alcanzar la meta de la tragedia que los *caracteres, la *elocución y el *pensamiento (50a29-32). — Los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; a saber, las *peripecias y *agniciones (50a32-35). — Los poetas *principiantes dominan antes la elocución y los caracteres que la composición de la fábula, y lo mismo les sucedió también a casi todos los poetas *primitivos (50a35-38). — La fábula es el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres (50a38-39). — La fábula es lo primero y más importante de la tragedia (50b24). — La fábula bien construida no puede empezar por cualquier punto ni terminar en otro cualquiera, sino que ha de atenerse a las normas dichas (50b32-34). — La fábula tiene *unidad, no como algunos creen, si se refiere a uno solo, sino si está compuesta en torno a una acción única (51a16-29). — Por consiguiente, la fábula, que es imitación de una acción, debe serlo de una *sola y *entera, y sus partes deben ordenarse de tal suerte que, si se traspone o suprime una, se altere y disloque el todo (51a30-34). — En la *comedia, primero se compone la fábula *verosímilmente, y luego se asigna a los personajes un *nombre cualquiera (51b11-13). — No es necesario atenerse a toda costa a las fábulas tradicionales en las tragedias. Sería ridículo pretenderlo, pues también los hechos conocidos son conocidos de pocos, pero deleitan a todos (51b23-26). — El *poeta debe ser artífice de fábulas más que de *versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones (51b 27-29). — De las fábulas o acciones *simples, las *episódicas son las peores. Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los *episodios no es ni verosímil ni *necesaria. Hacen esta clase de fábulas los malos poetas espontáneamente, y los buenos, a causa de los *actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el *orden de los hechos (51b33-52a1). — Lo *maravilloso hace que las fábulas sean más hermosas (52a5-10).

*Fábulas simples y fábulas *complejas*, cap. 10 (52a12-21). De las fábulas, unas son simples y otras complejas; y es que también las acciones, a las cuales imitan las fábulas, son de suyo tales (52a12-14). — Tanto la peripecia como la agnición deben

nacer de la estructura de la fábula o por *necesidad o verosímilmente (52a18-20). — La agnición acompañada de peripecia es la más propia de la fábula (52a37). — Peripecia y agnición son dos partes de la fábula. Otra es el *lance patético (52b9).

Qué se debe buscar y qué evitar al construir la fábula, cap. 13 (52b 28-53b1). Necesariamente, una buena fábula será simple antes que *doble, y no ha de pasar de la desdicha a la *dicha, sino de la dicha a la desdicha, y no por *maldad, sino por un gran *yerro, o de un hombre cual se ha dicho, o mejor antes que peor (53a11-17). — Al principio los poetas versificaban cualquier fábula (53a17-18). — Viene en segundo lugar la fábula de estructura doble, como la de la **Odisea*, que termina de modo contrario para los buenos y para los malos. Algunos piensan que es la primera; pero esto sucede por la flojedad del público; pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los *espectadores (53a30-35)

*La *compasión y el temor deben nacer de la estructura de la fábula*, cap. 14 (53b1-54a15). El *temor y la compasión pueden nacer del *espectáculo, pero es mejor que nazcan de la estructura misma de los hechos, es decir, de la fábula. Ésta debe estar constituída de tal modo que, aun sin ver los acontecimientos, el que oiga su desarrollo se horrorice y se compadezca, que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de *Edipo (53b1-7). — Puesto que el poeta trágico debe proporcionar el *placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos [es decir, en la fábula] (53b11-14). — No es lícito alterar las fábulas tradicionales, por ejemplo que *Clitemestra murió a manos de *Orestes y *Erifila a las de *Alcmeón, sino que el poeta debe inventar por sí mismo y hacer buen uso de las recibidas (53b22-26). — En la estructuración de los hechos [= en la fábula] ha de buscarse siempre lo *necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que después de tal cosa suceda tal otra (54a33-36). — Es, pues, evidente que también el desenlace de la fábula debe resultar de la fábula misma, y no, como en la **Medea*, de una *máquina, o, en la **Ilíada*, lo relativo al retorno de las naves (54a37-b2). — No haya nada *irracional en los hechos [= en la fábula], o, si lo hay, esté fuera de la tragedia, como en el **Edipo* de *Sófocles[222] (54b6-8). — Es preciso estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la *elocución poniéndolas ante los ojos lo más vivamente posible (55a22-23). — Quizá no es justo decir por la fábula si una tragedia es distinta o la misma (56a7-8). — No se debe hacer de un conjunto *épico una tragedia —y llamo épico al que consta de muchas fábulas—, por ejemplo, si uno dramatizara entera la fábula de la *Ilíada* (56a12-13). — En la *epopeya, como en las tragedias, se debe estructurar las fábulas de manera dramática y en torno a una sola acción entera y *completa, que tenga *principio, *medio y *fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio (59a17-21). — Si *Homero hubiera intentado narrar en la *Ilíada* la guerra [de Troya] entera, la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando *mesura en la *extensión, la habría com-

plicado por la variedad excesiva (59a 31-34). — Lo irracional ha de estar fuera de la fábula, como el desconocer Edipo las circunstancias de la muerte de *Layo[346], y no en la obra, como en *_Electra_* los que relatan los Juegos *Píticos[347], o en los *_Misios_* el personaje mudo que llega de Tegea a Misia[348]. Decir que sin esto se destruiría la fábula es ridículo; pues, en primer lugar, no se deben componer tales fábulas... (60a29-30).

FÁLICOS (CANTOS): φαλλικά. La *comedia nació de la *improvisación de los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy [en tiempos de Aristóteles] permanecen vigentes en muchas ciudades (49a11-12).

FILOCTETES: Φιλοκτήτης [tragedia]. Habiendo compuesto [en el *_Filoctetes_*] el mismo *verso *yámbico *Esquilo y *Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una *palabra extraña, un verso resulta hermoso, y vulgar el otro (58b19-24).

FILOSÓFICO (MÁS): φιλοσοφώτερον. La *poesía es más filosófica y elevada que la *historia; pues la poesía dice más bien lo *general, y la historia, lo *particular (51b5-7).

FILÓSOFO. Aprender agrada muchísimo a todos, no sólo a los filósofos (48b13).

FILÓXENO: Φιλόξενος. Autor de un *Cíclope* (48a15).

FIN: τέλος. Los *hechos y la *fábula son el fin de la *tragedia, y el fin es lo principal en todo (50a22-23). Fin es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra (50b30-31). — La *acción de la *epopeya, como la de la tragedia, debe ser *una y *completa, que tenga principio, medio y fin (59a19-20).

FINIDAS: Φινεῖδαι. En esta tragedia se produce una *agnición por *silogismo (55a10-11).

FLAUTISTAS: αὐληταί. Los malos flautistas giran cuando hay que imitar el lanzamiento del disco, y tiran del *corifeo cuando tocan *_Escila_* (61b30-32).

FÓRCIDES (LAS): αἱ Φορκίδες. Ejemplo de la cuarta *especie de *tragedias (56a2).

FORMIS: Φόρμις. Formis y *Epicarmo fueron los primeros en componer *fábulas cómicas (49b5-6).

FORTUITO (LO): τὸ ἀπὸ τύχης. — V. MARAVILLOSO.

FTIÓTIDES (LAS): αἱ Φθιώτιδες. Ejemplo de *tragedia de *carácter (56a1).

GANIMEDES: Γανυμήδης. Se dice que Ganimedes «escancia el vino» a Zeus, aunque los *dioses no beben vino (61a30).

GENERAL: καθόλου. De los atenienses fue *Crates el primero que, abandonando la forma *yámbica, empezó a componer *argumentos y *fábulas de carácter general (49b7-8). — La *poesía es más *filosófica y elevada

que la *historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo *particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas *verosímil o *necesariamente, que es a lo que tiende la poesía, aunque luego ponga *nombres a los personajes (51b 5-10). — Los argumentos deben esbozarse primero en general, y sólo después introducir los *episodios. He aquí cómo puede considerarse lo general, por ejemplo, de *_Ifigenia_. Una doncella, conducida al sacrificio, desapareció sin que supieran cómo los sacrificadores; establecida en otra región, donde era ley que los extranjeros fuesen inmolados a la diosa, fue investida de este sacerdocio. Tiempo después llegó allí el hermano de la sacerdotisa. Lo cogieron y, cuando iba a ser inmolado, la sacerdotisa reconoció a su hermano y se produjo la salvación (55a 34-55b12). — El argumento [general] de la *_Odisea_ ⟨no⟩ es largo (55b17).

GLAUCÓN: Γλαύκων. Según Glaucón, algunos presuponen irracionalmente algo y luego censuran al poeta si contradice a su propia opinión (61b1-3).

HADES: ᾅδης. Cuantas *tragedias se desarrollan en el *Hades pertenecen a la cuarta *especie (56a2-3).

HAMARTÍA: ἁμαρτία. — V. YERRO.

HÉCTOR: Ἕκτωρ. Lo relativo a su persecución puesto en escena [como parte de la *acción de una *tragedia] parecería ridículo, al estar unos quietos y no perseguirlo, y contenerlos el otro [e. d. *Aquiles] con señales de cabeza; pero en la *epopeya no se nota (60a14-17). — La persecución de Héctor, ejemplo de *imposible que, aunque constituya un error, es admisible, porque mediante él se alcanza el *fin propio del arte (60b26).

HECHOS: πράγματα. Llamo aquí *fábula a la composición de los hechos (50a4-5). — El más importante de los elementos o partes de la *tragedia es la estructuración de los hechos (50a15). — Los hechos y la fábula son el *fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo [115] (50a22-23). — Se acercará mucho más a la perfección una tragedia que tenga fábula y estructuración de hechos que otra con sólo parlamentos *caracterizados y expresiones y *pensamientos bien construidos (50a29-33). — Los *principiantes en poesía llegan a dominar antes la *elocución y los caracteres que la estructuración de los hechos (50a35-37). — La estructuración de los hechos [127] es lo primero y más importante de la tragedia [128] (50b22-23). — En la fábula, las partes de los acontecimientos [= hechos] deben ordenarse de tal modo que, si se traspone o suprime una, se altere y disloque el todo (51a32-34). — En la *_Flor_* de *Agatón tanto los hechos [de la fábula] como los *nombres [de los personajes] son ficticios, y no por eso agrada menos [150] (51b21-23). — El *temor y la *compasión pueden nacer del *espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor *poeta (53b1-3). — La fábula [de la tragedia] debe estar construida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el

desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece, que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de **Edipo*[191] (53b3-7). — Puesto que el poeta [trágico] debe proporcionar por la *imitación el *placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos (53b11-14). — En la estructuración de los hechos es preciso buscar siempre lo *necesario o lo *verosímil (54a33-34). — No haya nada *irracional en los hechos [de la tragedia], o, si lo hay, esté fuera de la tragedia, como sucede en el *Edipo* de *Sófocles[222] (54b6-8). — La mejor *agnición es la que resulta de los hechos mismos (55a16-17). — Es evidente qué también en los hechos hay que partir de estas mismas formas [que acaba de enumerar], cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o de temor, de grandeza o de verosimilitud (56b2-4).

HEGEMÓN DE TASO: Ἡγήμων ὁ Θάσιος. Inventor de la parodia; representa a los hombres peores de lo que suelen ser (48a12-14).

HELE: Ἕλλη [tragedia]. En ella, el hijo se dispone a entregar a su madre, pero no lo hace, sino que la reconoce[207] (54a8).

HEMÓN: Αἵμων. En la **Antígona*, está a punto de matar a sabiendas a su padre *Creonte, pero no lo mata. Esta situación trágica es artísticamente la peor (54a1-2).

HERACLEIDA: Ἡρακληΐς. Han errado todos los poetas que han compuesto una *Heracleida* o una **Teseida* u otros poemas semejantes; pues creen que, por ser Heracles uno, también resultará una la fábula (51a 19-22).

HERIDAS Y COSAS SEMEJANTES: τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα. Ejemplo de lance patético (52b13).

HERÓDOTO: Ἡρόδοτος. Sería posible versificar sus obras sin que dejaran de ser *historia (51b2-3).

HÉROE TRÁGICO. El héroe trágico no debe ser un hombre *virtuoso ni un *malvado (52b34-53a6). — Queda, pues, el personaje intermedio, es decir, el que ni sobresale por su virtud y justicia, ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún *yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad, como *Edipo y *Tiestes y los varones ilustres de tales familias (53a7-12). — El héroe trágico debe ser un hombre cual se ha dicho, o mejor antes que peor (53a16). — Al principio los *poetas versificaban cualquier *fábula; pero ahora las mejores *tragedias se componen en torno a pocas familias, por ejemplo en torno a *Alcmeón, Edipo, *Orestes, *Meleagro, Tiestes, *Télefo y los demás a quienes aconteció sufrir o hacer cosas terribles (53a17-22). — El héroe trágico imitado por la tragedia es mejor que nosotros (54b8-9).

HEROICO (VERSO): ἡρωικόν, ἡρῷον μέτρον. — V. VERSO HEROICO.

HEXÁMETROS: ἑξάμετρα. Al hablar unos con otros decimos pocos hexámetros, y saliéndonos del tono de la conversación (49a27-28). — La *epopeya es el arte de imitar en hexámetros (49b21).

HIMNOS: Ὕμνοι. Al principio, los *poetas más graves componían himnos y *encomios (48b27).

HIPIAS DE TASO: Ἱππίας ὁ Θάσιος. Resolvía la dificultad en la interpretación de dos pasajes de *Homero cambiando en cada uno un *acento[367,368] (61a22-23).

HIPÓTESIS: ὑπόθεσις. En el **Odiseo falso mensajero*, el tender el arco y que nadie más lo hiciera es invención del poeta y una hipótesis[242], lo mismo que si dijera que reconocería el arco sin haberlo visto (55a13-16).

HISTORIA: ἱστορία. *Diferencia entre poesía e historia*, cap. 9 (51a36-52a11). El historiador y el *poeta no se diferencian por decir las cosas en *verso o en *prosa; sería posible versificar las obras de *Heródoto, y no por eso dejarían de ser historia. La diferencia está en que el historiador dice lo que ha sucedido, y el poeta, lo que podría suceder. Por eso la *poesía es más *filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo *general, y la historia, lo *particular (51a39-b7). — Las composiciones épicas no deben ser semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una *sola *acción, sino un solo *tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual. Pues, así como la batalla naval de *Salamina y la lucha de los *cartagineses en *Sicilia tuvieron lugar por el mismo tiempo, sin que de ningún modo tendieran al mismo *fin, así también, en tiempos contiguos, a veces acontece una cosa junto con otra sin que de ningún modo tengan un fin único (59a 21-29).

HOMBRES QUE ACTÚAN: πράττοντες. Son el objeto de la *imitación artística. (Todo el cap. 2.)

HOMERO: Ὅμηρος. Entre él y *Empédocles no hay en común más que el *verso (47b17-18). — Representa a los hombres mejores de lo que suelen ser (48a11). — Narra convirtiéndose hasta cierto punto en otro (48a 21-22). — En un sentido, *Sófocles sería, en cuantó imitador, lo mismo que Homero (48a26). — No podemos citar poemas burlescos anteriores a Homero, aunque es probable que hubiera muchos (48b28-29). — A partir de Homero, podemos citar el **Margites* y otros semejantes, en los cuales apareció el *yambo (48b30-32). En el género noble fue Homero el poeta máximo, pues él solo compuso obras que, además de ser hermosas, constituyen *imitaciones dramáticas (48b34-35). — Fue también el primero que esbozó la formas de la *comedia, presentando en *acción no una *invectiva, sino lo *risible (48b36-38). — Homero, así como es superior en lo demás a los otros poetas, parece haber acertado también en lo relativo a la *unidad de la *fábula, ya sea gracias al *arte o gracias a la naturaleza. Pues al componer la **Odisea* no incluyó todo lo que aconteció a su héroe... sino que la compuso en torno a una acción única, y lo mismo la **Ilíada* (51a23-29). — *Aquiles, tal como lo presentó Homero, es ejemplo de *carácter duro[223] (54b15). — También en esto [en la *unidad de la fábula],

como ya hemos dicho, puede considerarse divino a Homero comparado con los otros, porque tampoco intentó narrar en su poema la guerra entera, aunque ésta tenía *principio y *fin; pues la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en conjunto, o bien, guardando *mesura en la *extensión, la habría complicado por la variedad excesiva. Tomó, pues, sólo una parte, y usó muchas otras como *episodios, por ejemplo el *Catálogo de las Naves y otros episodios que intercala en su poema (59a30-37). — Todo lo que es aconsejable para la *epopeya lo practicó Homero por vez primera y convenientemente. Cada uno de los dos poemas es en cuanto a su composición, la *Ilíada* *simple y *patética, y la *Odisea* *compleja (pues hay *agniciones por toda ella) y de carácter; y, además, en *elocución y *pensamiento los supera a todos (59b12-16). — Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador. Ahora bien, los demás continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces. Él, en cambio, tras un breve preámbulo, introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personaje[342], y ninguno sin carácter, sino caracterizado (60a5-11). — Fue también Homero el gran maestro de los demás poetas en decir cosas falsas como es debido (60a18-19). — Las cosas *irracionales de la *Odisea* relacionadas con la exposición del héroe en la playa[349] serían insoportables en la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo *absurdo sazonándolo con los demás primores (60a35-b2).

ICARIO: Ἰκάριος. Algunos críticos censuraban a *Homero porque, dando por supuesto que Icario[377] era lacedemonio, consideraban *absurdo que *Telémaco no se encontrase con él cuando fue a Lacedemonia. Pero quizá sea como afirman los cefalenes, según los cuales *Odiseo tomó esposa de entre ellos, y el nombre era Icadio, no Icario (61b4-8).

IFIGENIA: Ἰφιγένεια. Sobre la *Ifigenia* del sofista *Poliido, v. nota 239 a la trad. castellana.

IFIGENIA: Ἰφιγένεια [tragedia]. Ejemplo de *agnición mutua (52b 5-8). — La hermana está a punto de matar a su hermano, pero no lo mata, sino que lo reconoce[207] (54a7). La agnición de *Orestes por su hermana en la *Ifigenia* es de las fabricadas por el poeta, y, por tanto, inartística; Orestes dice allí por sí mismo lo que quiere el *poeta, no lo que quiere la *fábula (54b30-34). — La mejor agnición de todas es la que resulta de los *hechos mismos, como en el **Edipo* de *Sófocles y en la *Ifigenia*; era natural, en efecto, que quisiera confiar una carta[244] (55a17-20). — He aquí el esbozo general del argumento de *Ifigenia*: una doncella, conducida al sacrificio, desapareció sin que supieran cómo los sacrificadores. Establecida en otra región, donde era ley que los extranjeros fuesen inmolados a la diosa, fue investida de este sacerdocio. Tiempo después llegó allí el herma-

no de la sacerdotisa. Lo cogieron y, cuando iba a ser inmolado, la sacerdotisa reconoció a su hermano, y se produjo la salvación (55a34b12).

IFIGENIA EN ÁULIDE: ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια. Ejemplo de *carácter inconsecuente, pues no se parece en nada cuando suplica y cuando la vemos luego[217] (54a31-33).

ILÍADA: Ἰλιάς. La *Ilíada* y la **Odisea* tienen con las *tragedias la misma analogía que el **Margites* con las *comedias (48b38-49a2). — *Homero, al componer la *Odisea*, y lo mismo la *Ilíada*, no incluyó en cada poema todo lo que aconteció a sus respectivos héroes, sino que los compuso en torno a una *acción *única (51a 24-29). — En la *Ilíada*, lo relativo al retorno de las naves[200] tiene un *desenlace procedente de *«máquina» (54b2). — Si uno dramatizara entera la *fábula de la *Ilíada* fracasaría como *poeta trágico. En la *Ilíada*, gracias a su *extensión, cobran las partes *amplitud conveniente; pero en los *dramas el resultado se aparta mucho de lo que se esperaba (56a 13-15). — La *Ilíada* es una *enunciación por unión (57a29-30). — De la *Ilíada* y de la *Odisea* se puede hacer una tragedia de cada una, o dos solas; pero de los **cantos Ciprios*, muchas (59b2-4). — La *Ilíada* es, en cuanto a su composición, *simple y *patética (59b14). — La *Ilíada* y la *Odisea* tienen muchas partes de esta clase [e. d. *episodios], que también por sí mismas tienen *magnitud; sin embargo, estos poemas están compuestos del mejor modo posible y son, en cuanto pueden serlo, *imitación de una *sola acción (62b8-11).

ILÍADA (PEQUEÑA): ἡ μικρὰ Ἰλιάς. V. CANTOS CÍPRICOS.

ILIÓN: Ἴλιον. Cuantos dramatizaron entera la destrucción de Ilión, y no por partes como *Eurípides, o fracasan o compiten mal en los *concursos (56a16-18).

ILIRIOS: Ἰλλυριοί. «Tenían las lanzas enhiestas sobre el regatón»[361]; así lo usaban entonces, como todavía hoy los ilirios (61a2-4).

IMITACIÓN, IMITADOR, IMITAR: μίμησις, μιμητής, μιμεῖσθαι. La *epopeya, la *poesía trágica, la *comedia, la *ditirámbica, y en su mayor parte la *aulética y la *citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones (47a13-16). — Sobre los medios para la imitación, cf. cap. 1. — Sobre los objetos de la imitación, cap. 2. Sobre los modos de imitar, cap. 3. — El imitar es connatural al hombre, que se diferencia de los demás animales en que es el más inclinado a la imitación y por ella adquiere sus primeros conocimientos (48b5-8). También es natural que todos disfruten con las obras de imitación; lo prueba el hecho de que hay seres cuyo aspecto real nos molesta (por ej. animales repugnantes y cadáveres), pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible (48b9-12). — Otra causa de que disfrutemos con las obras de imitación es que aprender agrada muchísimo a todos, no sólo a los filósofos. Por eso todos disfrutan viendo las imágenes, pues al contemplarlas, aprenden qué es lo representado; mas, para ello, es preciso haberlo visto antes en la reali-

dad; de lo contrario, la imitación no producirá *placer en cuanto tal, sino por la ejecución, por el color o por otra causa semejante (48b12-19). — La comedia es imitación de hombres inferiores (49a31). — La epopeya es el arte de imitar en *hexámetros (49b21). — La *tragedia es imitación de una *acción esforzada y completa, de cierta *amplitud, en *lenguaje sazonado, etc. (49b24-28). — La tragedia es imitación de una acción (49b36; 50b3-4). — Es imitación de una acción *completa y *entera, de cierta *magnitud (50b25-26). — En todas las artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto (51a30-31). — El *poeta es poeta por la imitación, e imita las acciones (51b28-29). — La imitación [trágica] tiene por objeto no sólo una acción *completa, sino también situaciones que inspiran *temor y *compasión (52a1-3, 52b1, 52b32-33). La tragedia es imitación de personas mejores que nosotros (58b8-9). — Personalmente, el poeta [épico] debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto[340], no es imitador. Ahora bien, los demás [excepto *Homero] continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces (60a7-9). — Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un *pintor o cualquier otro imaginero, imitará siempre de una de estas tres maneras: o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser (60b8-11). — Si el poeta ha elegido bien su objeto, pero fracasa en la imitación por impotencia, el error es suyo (60b17). — Puede alguien preguntarse cuál es más valiosa, la imitación *épica o la *trágica. Porque, si es más valiosa la menos vulgar... es indudable que la que imita todas las cosas[384] es vulgar (61b26-29). — El fin de la imitación se cumple en menor *extensión [en la tragedia que en la epopeya] (61a 18-b1). — La imitación de las epopeyas tiene menos unidad [que la de las tragedias] (62b3-4).

IMPOSIBLE (LO): τὸ ἀδύνατον. Se debe preferir lo imposible *verosímil a lo *posible *increíble (60a26-27). — Si el *poeta ha introducido en el poema cualquier clase de imposibles, el error no es consustancial, sino accidental a su arte (60b20-21). Si se introducen en el poema cosas imposibles, se comete un error; pero este error es admisible si mediante él se alcanza el fin que se ha propuesto el poeta; es inadmisible, si el fin podía alcanzarse también sin ningún error (60b23-29). — Lo imposible debe explicarse o en orden a la poesía, o a lo que es mejor, o a la opinión común (61b9-10). — En orden a la poesía es preferible lo imposible *convincente a lo *posible *increíble. Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba *Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior (61b11-13). — La imputación de cosas imposibles es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b23).

IMPROVISACIONES: αὐτοσχεδιάσματα. Siéndonos natural el *imitar, así como la *armonía y el *ritmo, desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la *poesía partiendo de improvisaciones (48b20-24). — Al prin-

cipio, tanto la *tragedia como la *comedia nacieron como improvisaciones (49a9-10).

INCREÍBLE (LO): τὸ ἀπίθανον. Se debe preferir lo *imposible *verosímil a lo *posible increíble (60a26-27). En orden a la *poesía es preferible lo *imposible *convincente a lo posible increíble (61b11-12).

INFERIORES: φαυλότεροι. La *comedia es imitación de hombres inferiores (49a31).

INVECTIVAS: ψόγοι. Al principio, los poetas más vulgares componían invectivas (48b27). — La *comedia no debe basarse en la invectiva, sino en lo *risible (48b37).

IRRACIONAL (LO): τὸ ἄλογον. No haya nada irracional en los *hechos [= en la *fábula], o, si lo hay, esté fuera de la *tragedia, como en el *_Edipo_ de *Sófocles[222] (54b6-8). — Lo irracional, que es la causa más importante de lo *maravilloso, tiene más cabida en la *epopeya [que en la tragedia], porque no se ve al que actúa. Ejemplo, lo relativo a la persecución de *Héctor [por *Aquiles] (60a12-17). — Los *argumentos no deben componerse de partes irracionales, sino que, o no deben tener nada irracional, o ha de estar fuera de la fábula, como el desconocer *Edipo las circunstancias de la muerte de *Layo[346], y no en la obra, como en *_Electra_ los que relatan los Juegos *Píticos[347], o en los *Misios el personaje mudo que llega de Tegea a Misia... Si se introduce lo irracional y parece ser admitido bastante razonablemente, también puede serlo algo *absurdo, puesto que también las cosas irracionales de la *_Odisea_ relativas a la exposición del héroe en la playa[349] serían insoportables en la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo absurdo sazonándolo con los demás primores (60a27-b2). — En orden a lo que se dice [= la opinión común] debe explicarse lo irracional; así, y porque alguna vez no es irracional; pues es *verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil (61b14-15). — Es justo el reproche por irracionalidad... cuando, sin necesidad, el poeta recurre a lo irracional, como Eurípides a Egeo (61b 19-21). — La imputación de cosas irracionales es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b23).

IXIONES (LOS): οἱ Ἰξίονες. Ejemplo de *tragedia *patética (56a1).

JENÓFANES: Ξενοφάνης. Los *poetas quizá no representan las cosas relativas a los *dioses como son ni como deben ser, sino como se dice que son, según le pareció a *Jenófanes[360] (60b35-61a1).

LACEDEMONIO: Λακεδαίμων. — V. ICARIO.

LANCE PATÉTICO: πάθος. — V. PATÉTICO (LANCE).

LAVATORIO: Νίπτρα. La *agnición de *Odiseo en el Lavatorio es mejor que aquella de que fue objeto para los porqueros (54b30). — Ejemplo de *paralogismo[345] (60a26).

LAYO: Λάιος. Que *Edipo desconozca las circunstancias de la muerte de Layo es *irracional, pero está fuera de la *fábula (60a29-30).

LEER, LECTURA: ἀναγινώσκειν, ἀνάγνωσις. La *tragedia también sin movimiento [e. d. sin *representación] produce su propio efecto..., pues sólo con leerla se puede ver su calidad (62a11-13). — La tragedia tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la *representación (62a 17-18).

LENGUAJE: λόγος. Medio para la *imitación (47a22). — El arte que lo usa como único medio de imitación, en *prosa o en *verso, y, en este caso, con versos de varias clases o de una sola, carece de nombre (47a 29-b9). — El de la *tragedia debe ser un lenguaje sazonado, estando separada cada una de las especies de aderezos en las distintas partes (49b 25-26). — Lenguaje sazonado es el que tiene *ritmo, *armonía y *canto (49b28-29). — Algunas partes de la tragedia se realizan sólo mediante versos; en otras los versos se cantan (49b29-30).

LENGUAJE (COSTUMBRE DEL): ἦθος τῆς λέξεως. Algunas dificultades en la interpretación de los *poetas pueden resolverse atendiendo a la costumbre del *lenguaje [varios ejemplos] (61a27-30).

LICENCIAS POÉTICAS. La *elocución poética incluye muchas *alteraciones del *lenguaje [cf. 58a1-8]; éstas, en efecto, se las permitimos a los *poetas (60b12-13).

LINCEO: Λυγκεύς [tragedia]. Pone como ejemplo de *peripecia la del *Linceo*, donde éste es conducido a la muerte, y le acompaña Dánao para matarlo; pero de los acontecimientos resulta que muere Dánao y aquél se salva (52a27-29). — Ejemplos de *nudo y *desenlace, los del *Linceo* de *Teodectes (55b29-32).

MAGNITUD: μέγεθος. La *tragedia ha de tener cierta magnitud (50b26). Una cosa puede ser *entera y no tener magnitud (50b26-27). — Lo bello, tanto un *animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener *orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la *belleza consiste en magnitud y orden, y así no puede ser hermoso un animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible) ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente, sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador, por ejemplo si hubiera un animal de diez mil estadios); de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud, pero ésta debe ser fácilmente visible en conjunto, así también las *fábulas han de tener *extensión, pero que pueda recordarse fácilmente (50b 35-51a6). — Limitar la extensión de la fábula por causa de los *concursos dramáticos no es cosa del arte (51a6-7). — El límite apropiado a la naturaleza misma de la *acción conviene que sea el mayor posible mientras la fábula pueda verse (o recordarse) en conjunto (51a9-11). — Como norma general, es magnitud suficiente aquella en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión *ve-

rosímil o *necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la *dicha o desde la dicha al infortunio (51a11-15). — V. EXTENSIÓN.

MALDAD: πονηρία. Un ejemplo de maldad de *carácter sin necesidad es el *Menelao del *_Orestes_ (54a28-29). — Es justo el reproche... por maldad cuando, sin necesidad, el poeta recurre a la maldad, como *[Eurípides], en el _Orestes_, a la de Menelao (61b20-21). — La imputación de cosas dañinas es una de las cinco especies de censura que pueden hacerse a un poeta (61b23).

MALVADOS: μοχθηροί, σφόδρα πονηροί. No deben aparecer en la *tragedia pasando del infortunio a la *dicha, pues esto es lo menos trágico que puede darse, ya que carece de todo lo indispensable, pues no inspira *simpatía, ni *compasión ni *temor (52b36-53a1). — Tampoco debe el sumamente malo caer, en la tragedia, de la dicha en la desdicha, pues esto puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor (53a1-7).

MÁQUINA: μηχανή. El desenlace de la *fábula debe resultar de la fábula misma, y no, como en la *_Medea_, de una máquina, o, en la *_Ilíada_, lo relativo al retorno de las naves (54a 37-b2). — A la máquina se debe recurrir para lo que sucede fuera del *drama, o para lo que sucedió antes de él sin que un hombre pueda saberlo, o para lo que sucederá después o requiere predicción o anuncio; pues atribuimos a los *dioses el verlo todo (54b2-6).

MARAVILLOSO (LO): τὸ θαυμαστόν. Las situaciones trágicas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras; pues así tendrán más carácter *maravilloso que si procediesen de azar o fortuna, ya que también lo fortuito nos maravilla más cuando parece hecho de intento (52a3-7). — Es preciso incorporar a las *tragedias lo maravilloso; pero lo *irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la *epopeya, porque no se ve al que actúa. Ejemplo, la persecución de *Héctor [por *Aquiles]. Lo maravilloso es agradable; y prueba de ello es que todos, al contar algo, añaden por su cuenta, pensando agradar (60a11-18).

MARGITES: Μαργίτης. Poema burlesco atribuido a *Homero (48b30). — Tiene analogía con las *comedias, como la *_Ilíada_ y la *_Odisea_ con las *tragedias (48b38-49a2).

MÁSCARA: πρόσωπον. La máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor (49a36). — Se desconoce quién introdujo máscaras en la *comedia (49b4-5).

MEDEA: Μήδεια [tragedia]. *Eurípides presenta a Medea dando muerte a sus hijos a sabiendas de lo que hace (53b28-29). — En la _Medea_, el *desenlace es resultado de una *máquina[219] (54b1-2).

MEDIO: μέσον. Es lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra (50b31). — La *acción de la *epopeya, como la de la *tragedia, debe ser una *sola y *eompleta, que tenga *principio, medio y *fin (59a19-20).

MEGARENSES: Μεγαρεῖς. Reivindican la *comedia los megarenses de Grecia, porque, según ellos, nació durante su democracia, y los megarenses de *Sicilia, porque de allí era *Epicarmo (48a31-34).

MELEAGRO: Μελέαγρος. Ejemplo de héroe trágico (53a20).

MELOPEYA: μελοποιία. Es una parte de la *tragedia, y un medio para la *imitación trágica (49b32-34). — No se define la melopeya, porque «tiene un sentido totalmente claro» (49b 35-36). — Es una de las *partes cualitativas de la tragedia (50a10). — De las demás partes cualitativas de la tragedia [e. d. *espectáculo y melopeya], la melopeya es el más importante de los *aderezos (50b16-17). — En la *epopeya no hay melopeya (59b10).

MELANIPA: Μελανίππη. Ejemplo de *carácter inconveniente e inapropiado en su parlamento[216] (54a31).

MENELAO: Μενέλαος. Personaje del *Orestes*, ejemplo de *maldad de *carácter sin necesidad[215] (54a28-29). — *Eurípides recurre innecesariamente a la maldad, en el *Orestes*, poniéndola en su personaje Menelao[382] (61b20-21).

MÉROPE: Μερόπη. En el **Cresfontes* Mérope está a punto de matar a su hijo; pero no lo mata, sino que lo reconoce[206] (54a5-6).

MESURA EN LA ELOCUCIÓN: τὸ μέτρον τῆς λέξεως. La mesura es necesaria en todas las partes de la *elocución; quien use *metáforas, *palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo. Lo ventajoso que es, en cambio, su uso conveniente, puede verse en los poemas épicos introduciendo en el verso los vocablos corrientes... Así, habiendo compuesto el mismo *verso *yámbico *Esquilo y *Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso [el de Eurípides] resulta hermoso, y vulgar el otro (58b12-22).

METÁFORA: μεταφορά. Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o según la analogía. Entiendo por «desde el género a la especie» algo así como «Mi nave está detenida», pues estar anclada es una manera de estar detenida. Desde la especie al género: «Innumerables cosas buenas ha llevado a cabo *Odiseo», pues, «innumerables» es «mucho», y aquí se usa en lugar de «mucho». Desde una especie a otra especie, como «habiendo agotado su vida con el bronce»..., pues aquí «agotar» quiere decir «cortar»...; ambas son, en efecto, maneras de quitar. Entiendo por analogía el hecho de que el segundo término sea al primero como el cuarto al tercero; entonces podrá usarse el cuarto en vez del segundo o el segundo en vez del cuarto; y a veces se añade aquello a lo que se refiere el término sustituido[304]. Así, la copa es a Dioniso como el escudo a Ares; se llamará, pues, a la copa «escudo de Dioniso», y al escudo, «copa de Ares». O bien, la vejez es a la vida como la tarde al día; se llamará, pues, a la tarde

«vejez del día», y a la vejez, «tarde de la vida» u «ocaso de la vida»... Y todavía se puede usar esta clase de metáfora de otro modo, aplicando el nombre ajeno y negándole alguna de las cosas propias; por ejemplo, llamando al escudo «copa», no «de Ares», sino «sin vino»[306] (57b7-32). — La metáfora es *voz peregrina. Si uno lo compone todo a base de metáforas, habrá *enigma (58a25). — La *palabra extraña, la metáfora, el *adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza (58a32-33). — Quien use metáforas... sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo (58b13-15). Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas; pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza (59a4-8). — Las metáforas se adaptan principalmente a los *versos *yámbicos (59a 10). — En los versos yámbicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en *prosa, a saber, el vocablo usual, la metáfora y el adorno (59a11-14). — El *heroico es el más reposado y amplio de los *metros; por eso es el que mejor admite palabras extrañas y metáforas (59b34-36). — La *elocución poética incluye la metáfora (60b 12). — Otras expresiones [que deben tenerse en cuenta al interpretar a los *poetas] son metafóricas; [varios ejemplos] (61a16-21). — Algunas expresiones que se explican por la costumbre del *lenguaje podrían explicarse también por metáfora (61a 31).

MÉTRICA: μετρική. Los *elementos difieren por las posturas de la boca, por los lugares en que se articulan, por ser aspirados o tenues, largos o breves, y también agudos, graves o intermedios. Examinar esto en detalle corresponde a la métrica[286] (56b31-34). — *Sílaba es una voz sin significado, compuesta de un elemento *mudo[287] y de otro que tiene sonido; pues ΓΡ es sílaba con A y sin A, como ΓΡΑ. Pero también la consideración de estas diferencias corresponde a la métrica (56b34-38).

METRO: μέτρον. Los metros son partes de los *ritmos (48b21). — V. VERSO.

MIMOS: μῖμοι. Los *mimos de *Sofrón y de *Jenarco no admiten designación común con los diálogos socráticos (47b10-11).

MINISCO: Μυννίσκος. Pensando que *Calípides exageraba demasiado [como *actor], Minisco le llamaba simio (61b34-35).

MISIOS: Μυσοί [tragedia]. En los *Misios* el personaje mudo que llega de Tegea a Misia es un elemento *irracional dentro de la *fábula (60a 32).

MITIS: Μίτυς. La estatua de Mitis, en Argos, mató al culpable de la muerte de Mitis, cayendo sobre él mientras asistía a un espectáculo. [Ejemplo de caso fortuito *maravilloso, que parece hecho de intento] (52a7-10).

MNASÍTEO DE OPUNTE: Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. Como los malos *actores al representar una tragedia, también puede exagerar los gestos un cantor, como Mnasíteo de Opunte (62a6-8).

MUDO (ELEMENTO): ἄφωνον (στοιχεῖον. El elemento se divide en *vocal, *semivocal y mudo (56b25-26). Es mudo el que con percusión[284] no tiene por sí mismo ningún sonido, pero unido a los que tienen algún sonido se torna audible, como Γ y Δ (56b28-30).

MUERTES EN ESCENA: θάνατοι ἐν τῷ φανερῷ. Ejemplo de *lance *patético (52b12).

MUJER: γυνή. Puede haber una mujer buena, aunque quizá la mujer es un ser inferior (54a19-20). — No es apropiado a la mujer ser varonil o temible (54a20-22). — A los malos *actores que exageraban los gestos se les reprochaba el imitar a mujeres vulgares (62a8-10).

MÚSICA: μουσική. La *tragedia tiene sobre la *epopeya la ventaja de la música y el *espectáculo, lo cual no es poco, pues son medios eficacísimos para deleitar (62a15-17).

NARRACIÓN, IMITACIÓN NARRATIVA: διήγησις, διηγηματικὴ μίμησις. La *epopeya es *imitación narrativa y en *verso (59a17). — En la epopeya, por ser una narración, puede el *poeta presentar muchas partes [de la *acción] realizándose simultáneamente (59b26-27). — Imitación narrativa, igual a epopeya (59b33-37).

NATURAL: φυσικός, κατὰ φύσιν. Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas[56], y ambas naturales (48b4-5). — Nos es natural el *imitar, así como la *armonía y el *ritmo (48b20-21).

NATURALEZA: φύσις. Una vez aparecidas la *tragedia y la *comedia[71], los que tendían a una u otra poesía según su propia naturaleza[72], unos, en vez de *yambos, pasaron a hacer comedias, y los otros, de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias[73] (49a2-5). — Desarrollado el *diálogo [en la tragedia], la naturaleza misma halló el *metro apropiado (49a23-24). — Después de sufrir muchos cambios[79], la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza[80] (49a14-15). — Partiendo de la misma naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones (55a30-31). — Nadie ha hecho [en la *epopeya] una composición larga sino en *verso *heroico [= hexámetro]; y es que la naturaleza misma enseña a discernir lo que se adapta a ella (60a2-5).

NECESARIO, NECESIDAD: ἀναγκαῖος, ἀνάγκη. Los acontecimientos de la *fábula deben desarrollarse en sucesión *verosímil o necesaria (51a13, 27). — Lo *posible según la verosimilitud o la necesidad es el objeto de la *poesía (51a36-38). — Es *general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente (51b8-9). — Llamo *episódica a la fábula en que la sucesión de los *hechos no es ni

verosímil ni necesaria (51b34-35). — Tanto la *peripecia como la *agnición deben nacer de la estructura de la fábula o por necesidad o verosímilmente (52a18-20). — El cambio de la *acción en sentido contrario, que constituye la peripecia, debe ser verosímil o necesario [ejs. tomados del **Edipo* y del **Linceo*] (52a23-29). También en los *caracteres, como en las fábulas, se ha de buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra (54a33-36).

NICÓCARES: Νικοχάρης. Autor de la *Diliada*, representa a los hombres peores de lo que suelen ser (48a13-14).

NÍOBE: Νιόβη. Cuantos dramatizaron entera la historia de Níobe[271], y no como *Esquilo, o fracasan o compiten mal en los *concursos (56a 17-18).

NOMBRE: ὄνομα. Es una parte de la *elocución (56b21). — Es una voz convencional[289] significativa, sin idea de *tiempo, de cuyas partes ninguna es significativa por sí misma; pues en los *nombres dobles no usamos las partes como si cada una significara por sí misma; por ejemplo, en «Teodoro», «doro» no tiene significado[290], (57a10-14).

Sobre las especies del nombre, cap. 21 (57a31-58a17). En cuanto a las especies del nombre[296], uno es simple, que no se compone de partes significativas, por ejemplo γῆ «tierra»; y otro doble, que se compone o bien de una parte significativa y otra no significativa, pero significativa y no significativa fuera del nombre[290], o bien de partes significativas. Puede también haber nombres triples, cuádruples e incluso múltiples, como la mayoría de los nombres de los masaliotas, por ejemplo Hermocaicojanto... Todo nombre es usual, o palabra extraña[299], o metáfora, o adorno, o inventado, o alargado, o abreviado o alterado (57a31-b3). — Nombre usual es el que usan todos en un lugar determinado, y *palabra extraña, la que usan otros; de suerte que un mismo nombre puede ser palabra extraña y usual, mas no para los mismos: σίγυνον es usual para los chipriotas, y para nosotros, palabra extraña (57b3-6). — De los nombres, unos son masculinos; otros, femeninos, y otros, intermedios[310]. Son masculinos los que terminan en Ν, en Ρ, en Σ o en las letras compuestas de ésta, que son dos: la Ψ y la Ξ. Femeninos, los que terminan en una de las vocales que son siempre largas, es decir la Η y la Ω, o en Α alargada. De suerte que es igual el número de terminaciones para los masculinos y para los femeninos; pues la Ψ y la Ξ son la misma. En muda no termina ningún nombre, ni en vocal breve[312]. En Ι, sólo tres. En Υ cinco. Los intermedios terminan en una de éstas o en Ν o en Σ[313] (58a8-17). — Los nombres o vocablos usuales hacen que la elocución sea muy clara, pero baja (58a19-20). — La palabra extraña es *voz peregrina. El nombre alargado y cuanto se aparte de lo usual es voz peregrina. Si uno lo compone todo a base de palabras extrañas, habrá barbarismo (58a25-26). — La palabra extraña, la *metáfora, el

*adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad (58a32-34).

NOMBRE ABREVIADO: ἀφῃρημένον ὄνομα. El nombre es abreviado si se le ha quitado algo suyo (58a2-3).

NOMBRE ALARGADO: ἐπεκτεταμένον ὄνομα. El nombre es alargado si se emplea una vocal más larga que la suya propia o una *sílaba intercalada (57b35-58a2). — El nombre alargado es *voz peregrina.

NOMBRE ALTERADO: ἐξηλλαγμένον ὄνομα. Nombre alterado es cuando se conserva una parte del vocablo y se inventa otra (58a5-7).

NOMBRE DOBLE: διπλοῦν ὄνομα. En los nombres dobles no usamos las partes como si cada una significara por sí misma; por ejemplo, en «Teodoro», «doro» no tiene significado [290] (57a12-14). — El nombre doble se compone o bien de una parte significativa y otra no significativa, pero significativa y no significativa fuera del nombre [290], o bien de partes significativas (57a32-34). — Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles (59a4-5). De los vocablos, los dobles se adaptan principalmente a los *ditirambos (59a8-9).

NOMBRE INVENTADO: πεποιημένον ὄνομα. Es el que, no siendo usado absolutamente por nadie, lo establece el poeta por su cuenta (57b32-33).

NOMBRE SIMPLE: ἁπλοῦν ὄνομα. Es el que no se compone de partes significativas, como γῆ «tierra» (57a31-32).

NOMBRE USUAL: κύριον ὄνομα. Es el que usan todos en un lugar determinado, y *palabra extraña, la que usan otros; de suerte que un mismo nombre puede ser palabra extraña y usual, mas no para los mismos (57b3-5). — Los nombres o vocablos usuales hacen que la elocución sea muy clara, pero baja (58a19-20). — Todo nombre o vocablo que se aparte de lo usual es *voz peregrina. El vocablo usual producirá claridad en la *elocución (58a34). Habiendo compuesto el mismo *verso yámbico *Esquilo y *Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso [el de Eurípides] resulta hermoso, y vulgar el otro (58b19-22). — En los versos *yámbicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en *prosa, a saber, el vocablo usual, la *metáfora y el *adorno (59a11-14).

NOMBRES [DE LOS PERSONAJES]: ὀνόματα. La poesía tiende a lo general, esto es, a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas *verosímil o *necesariamente, aunque luego ponga nombres a los personajes (51b8-10). — En la *comedia, primero componen la *fábula *verosímilmente, y luego asignan a los personajes un nombre cualquiera (51b11-13). — En la *tragedia se atienen a nombres que han existido, para que la obra resulte más *convincente (51b15-19). — Pero también hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos,

y los demás, ficticios. Y en algunas son todos ficticios, como en la *Flor* de *Agatón (51b19-23). — Puestos ya los nombres a los personajes, introducir los *episodios (55b12-13).

NOMOS (POESÍA DE): νόμοι, νόμων ποίησις. Usa simultáneamente, como medios para la *imitación, *ritmo, *canto y *verso (47b24-27). — En los nomos se puede representar a los hombres mejores o peores o iguales que suelen ser (48a15).

NUDO: δέσις. Toda *tragedia tiene nudo y *desenlace. Los acontecimientos que están fuera de la obra y algunos de los que están dentro son con frecuencia el nudo; lo demás, el desenlace. Es decir, el nudo llega desde el *principio [257] hasta lo que precede inmediatamente al cambio hacia la *dicha o la desdicha (55b 24-28). — Ejemplo de nudo: en el **Linceo* de *Teodectes, los hechos anteriores y la captura del niño y también la de ellos (55b29-31). — Una tragedia es idéntica a otra si tiene el mismo nudo y desenlace (56a8-9). Pero muchos, después de anudar bien, desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean siempre aplaudidas (56a9-10).

ODISEA: Ὀδύσσεια. La *Odisea* y la **Ilíada* tienen con las *tragedias la misma analogía que el **Margites* con las *comedias (48b38-49a2). — *Homero, al componer la *Odisea*, no incluyó todo lo que aconteció a su héroe... sino que la compuso, y lo mismo la *Ilíada*, en torno a una *acción *única (51a24-29). — La fábula de la *Odisea* tiene estructura doble, pues termina de modo contrario para los buenos y para los malos (53a32-33). — Las *agniciones nacidas de una *peripecia, como la de Odiseo por su nodriza en el *Lavatorio, son mejores que las usadas como garantía, como la de Odiseo al hacerse reconocer por los porqueros (54b25-30). — En el relato de *Alcínoo se produce una agnición por el recuerdo (55a2-3). — El *argumento de la *Odisea* ⟨no⟩ es largo: un hombre anda lejos de su país muchos años, vigilado de cerca por Posidón y solitario; mientras tanto, la situación en su casa es tal, que sus bienes son consumidos por pretendientes y su hijo es objeto de asechanzas. Pero llega él tras mil fatigas, y, después de haberse hecho reconocer por algunos, lanzándose al ataque, se salva él y destruye a sus enemigos (55b17-23). — De la *Ilíada* y de la *Odisea* se puede hacer una *tragedia de cada una, o dos solas; pero de los **Cantos Ciprios*, muchas (59b2-4). — La *Odisea* es, en cuanto a su composición, *compleja (pues hay agniciones por toda ella) y de *carácter (59b15). — Las cosas *irracionales de la *Odisea* relacionadas con la exposición del héroe en la playa [349] serían insoportables en la obra de un mal poeta; pero, aquí, el poeta encubre lo *absurdo sazonándolo con los demás primores (60a35-b2). — La *Ilíada* y la *Odisea* tienen muchas partes de esta clase [e. d. *episodios], que también por sí mismas tienen *magnitud; sin embargo, estos poemas están compuestos del mejor modo posible y son, en cuanto pueden serlo, *imitación de una *sola acción (62b8-11).

ODISEO: Ὀδυσσεύς. Como personaje de la **Escila*, ejemplo de *ca-

rácter inconveniente e inapropiado en su lamentación[216] (54a30-31). — Odiseo fue reconocido de una manera por los porqueros y de otra por su nodriza; en el primer caso mostró él mismo su *cicatriz para que le reconocieran; en el segundo, su nodriza le reconoció en el *Lavatorio, al ver su cicatriz sin que él se lo propusiera (54b26-30).

ODISEO FALSO MENSAJERO: Ὀδυσσεὺς ὁ ψευδάγγελος. En esta obra[242] hay una *agnición basada en un *paralogismo de los *espectadores (55a12-17).

ODISEO HERIDO: Ὀδυσσεὺς ὁ τραυματίας. En esta *tragedia, Telégono comete dentro de la obra el acto trágico sin saberlo, y reconoce después el vínculo de amistad[200] (53b33-34).

ORDEN: τάξις. El orden de las partes es indispensable para que tanto un *animal como cualquier cosa compuesta sea bella, pues la *belleza consiste en *magnitud y orden (50b35-38). — Las partes de los acontecimientos que constituyen la *fábula deben ordenarse de suerte que, si se traspone o suprime una, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo (51a32-35). — Los buenos poetas hacen fábulas *episódicas a causa de los *actores; pues, al componer obras de certamen y alargar excesivamente la fábula, se ven forzados muchas veces a torcer el orden de los *hechos (51b37-52a1).

ORESTES: Ὀρέστης. Ejemplo de *héroe trágico (53a20). — «Los más enemigos según la fábula, como Orestes y *Egisto» (53a37). — No se puede alterar la fábula tradicional, según la cual Clitemestra murió a manos de Orestes (53b23-24). — Orestes, en la **Ifigenia,* se hace reconocer por su hermana diciendo lo que quiere el poeta pero no la *fábula (54b31-34). — En las **Coéforas* es reconocido por un *silogismo: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste (55a4-6). — Su locura, por la cual fue detenido, y su purificación, gracias a la cual se salvaron[253], ejemplos de *episodios apropiados (55b14-15).

ORESTES: Ὀρέστης [tragedia]. Su *Menelao, ejemplo de *maldad de *carácter sin *necesidad[215] (54a28-29). *Eurípides, en el *Orestes,* recurre innecesariamente a la *maldad, poniéndola en su personaje Menelao (61b20-21).

PALABRA EXTRAÑA: γλῶττα. *Nombre usual es el que usan todos en un lugar determinado, y palabra extraña, la que usan otros; de suerte que un mismo nombre puede ser palabra extraña y usual, mas no para los mismos (57b3-5). — La palabra extraña es *voz peregrina... si uno lo compone todo a base de palabras extrañas, habrá *barbarismo (58a25-26). — La palabra extraña evitará la vulgaridad y bajeza de la *elocución (58a32). — Quien use *metáforas, palabras extrañas y demás

figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo (58b13-15). — Habiendo compuesto el mismo *verso *yámbico *Esquilo y *Eurípides, que sustituyó un solo vocablo poniendo en vez del usual y corriente una palabra extraña, un verso [el de Eurípides] resulta hermoso, y vulgar el otro (58b19-22). — Es importante usar convenientemente los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas (59a4-5). — Las palabras extrañas se adaptan principalmente a los versos *heroicos (59a9-10). — El heroico, por ser el más reposado y amplio de los *metros, es el que mejor admite palabras extrañas y metáforas (59b34-35). — La elocución poética incluye la palabra extraña (60b12). — Otras dificultades [en la interpretación de los poetas] deben resolverse atendiendo a la elocución; así, a la palabra extraña [varios ejemplos griegos] (61a9-16).

PARALOGISMO: παραλογισμός. Hay *agniciones basadas en un paralogismo de los *espectadores, como en el **Odiseo falso mensajero*; pues el tender el arco y que nadie más lo hiciera es invención del poeta y una *hipótesis[242]; pero que lo inventara pensando que aquél se haría reconocer por este medio, es un paralogismo (55a12-17). — Decir [en la *epopeya] cosas falsas como es debido constituye paralogismo. Pues creen los hombres que cuando, al existir o producirse una cosa, existe o se produce otra, si la posterior existe, también la anterior existe o se produce; pero esto es falso... pues, por saber que la segunda es verdadera, nuestra alma concluye falsamente que también existe la primera. Y un ejemplo de esto puede verse en el **Lavatorio*[345] (60a19-26).

PARODIA: παρῳδία. La inventó *Hegemón de Taso (48a12-13).

PÁRODO: πάροδος. Es una parte de la parte coral (52b17). — De la parte coral, el párodo es la primera manifestación de todo el *coro (52b22-23).

PARTES CONSTITUTIVAS DE LA EPOPEYA: μέρη τῆς ἐποποιίας. Las partes constitutivas de la epopeya, fuera de la *melopeya y del *espectáculo, deben ser las mismas que las de la *tragedia; pues también en la epopeya se requieren *agniciones, *peripecias y *lances patéticos (59b10-11).

PARTES CONSTITUTIVAS DE LA TRAGEDIA: μέρη, μόρια τῆς τραγῳδίας. *Partes cualitativas de la *tragedia*, cap. 6 (49b32ss.). Las partes cualitativas son elementos esenciales de la tragedia (52b14). — Dijimos que eran cuatro las partes de la tragedia[259] (55b33). Las partes, tanto de la *epopeya como de las obras dramáticas, deben tener la *amplitud conveniente (56a 13-19).

Partes cuantitativas de la tragedia, cap. 12 (52b14-27).

PARTICULAR (LO): τὸ καθ' ἕκαστον. La *poesía es más *filosófica y elevada que la *historia; pues la poesía dice más bien lo *general, y la historia lo *particular...; es particular qué hizo o qué le sucedió a Alcibíades (51b5-11). — Los poetas *yámbicos [al contrario que los autores de *comedias] componen sus obras en torno a individuos particulares.

PASIÓN: πάθος. La *danza, mediante *ritmos convertidos en figuras, *imita *pasiones (47a27-28). — Partiendo de la misma *naturaleza, son muy persuasivos los que están dentro de las pasiones (55a30-31).

PATÉTICA (TRAGEDIA Y EPOPEYA): παθητική (τραγῳδία, ἐποποιία). La *tragedia patética es una de las cuatro especies de tragedia; ejemplos: los *Ayantes* y los *Ixiones* (55b34-35). La *epopeya, como la tragedia, ha de ser *simple o *compleja, de *carácter o patética (59b8-9). — La **Ilíada* es, en cuanto a su composición, simple y patética (59b14).

PATÉTICO (LANCE): πάθος. La *peripecia y la *agnición son dos partes de la *fábula; otra tercera es el *lance patético, que consiste en una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las *muertes en escena, los *tormentos, las *heridas y demás cosas semejantes (52b10-13). — Si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira *compasión, a no ser por el lance mismo. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas... éstas son las situaciones que deben buscarse (53b17-22). — La situación de estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla es la peor; pues, siendo repulsiva, no es trágica, ya que le falta lo *patético (53b37-39). — También en la *epopeya se requieren lances patéticos (59b11).

PAUSÓN: Παύσων. *Imitaba a los hombres peores de lo que suelen ser (48a6).

PELEO (EL): Πηλεύς. Ejemplo de *tragedia de *carácter (56a1-2).

PENSAMIENTO: διάνοια. Necesariamente los hombres que actúan en la *tragedia serán tales o cuales por el pensamiento (49b37-38). — El pensamiento de los que actúan hace que sus *acciones sean tales o cuales (49b38-50a1). — El pensamiento y el *carácter son las dos causas naturales de las acciones (50a1-2). — Pensamiento es todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer los que actúan (50a6-7). — Es una de las *partes cualitativas de la tragedia (50a10). — Toda tragedia tiene pensamiento (50a 14). — Para alcanzar la meta de la tragedia es más importante la *fábula que el pensamiento (50a29-33). El pensamiento ocupa en la tragedia, en el orden de importancia, el tercer lugar, después de la fábula y de los caracteres (50b4). — El pensamiento consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual, en los discursos, es obra de la *política y de la *retórica (50b6-8). — Hay pensamiento en los razonamientos que demuestran que algo es o no es, o, en general, manifiestan algo (50b11-13).

Sobre el pensamiento, cap. 19 (56a 34-b8). Lo relativo al pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la **Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina. Corresponde al pensamiento todo lo que debe alcanzarse mediante las partes del discurso. Son partes de esto demostrar, refutar, despertar pasiones, por ejemplo *compasión, *temor, ira y otras semejantes, y, además, amplificar y disminuir[278] (56a34-b2). — También en las acciones trágicas hay que partir de estas mismas formas, cuando sea preciso conseguir compasión o temor, grandeza o *verosimilitud. Pero

aquí estos efectos deben aparecer sin enseñanza, mientras que en el discurso deben ser procurados por el que habla y producirse de acuerdo con lo que dice[280]. Pues ¿cuál sería el provecho del orador si las cosas pareciesen atractivas sin necesidad del discurso? (56b2-8). — En la *epopeya, los pensamientos deben ser brillantes (59b11). — En *elocución y pensamiento, *Homero supera a todos los poetas (59b15). — La elocución hay que trabajarla especialmente en las partes que no destacan por el pensamiento; pues la elocución demasiado brillante oscurece los pensamientos (60b3-5).

PERIPECIA: περιπέτεια. Peripecia es el cambio de la *acción en sentido contrario. Y esto, *verosímil o *necesariamente (52a22-24). — Las peripecias son partes de la *fábula y, junto con las *agniciones, los medios principales con que la *tragedia seduce al alma (50a32-35). — Llamo *simple a la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, se produce el cambio de fortuna sin peripecia ni agnición, y *compleja, a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia, o de ambas (52a14-18). — Tanto la peripecia como la agnición deben nacer de la estructura misma de la fábula, de suerte que resulten de los *hechos anteriores o por *necesidad o verosímilmente (52a18-20).

*Sobre la peripecia, la agnición y el *lance patético*, cap. 11 (52a23-b13). Peripecia es el cambio de la acción en sentido contrario. Este cambio debe ser verosímil o necesario [ejs. tomados del **Edipo* y del **Linceo*] (52a22-29). — La agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del *Edipo* (52a32-33). — Este tipo de agniciones es el más propio de la fábula y el más conveniente a la acción, pues tal agnición y peripecia suscitarán *compasión y *temor, y de esta clase de acciones es imitación la tragedia, según la definición (52a36-b1). — La peripecia y la agnición son dos *partes de la fábula (52b9-10). — Las agniciones que nacen de una peripecia son mejores (54b29-30). — La tragedia compleja es en su totalidad peripecia y agnición (55b33-34). — En las peripecias y agniciones simples consiguen admirablemente lo que pretenden[272] (56a 19-20). — También en la *epopeya se requieren peripecias (59b10).

PÍNDARO: Πίνδαρος. *Minisco, pensando que *Calípides exageraba demasiado como *actor, le llamaba simio, e igual concepto se tenía de Píndaro[388] (61b34-35).

PINTORES, PINTURA: γραφεῖς, γραφή, γραφική. Comparación con otras artes (47a18-20). — Color y dibujo, medios utilizados por la pintura (47a 18). — Se puede pintar por *arte o por costumbre (47a20). — Los pintores representan a los hombres o mejores o peores o iguales que solemos ser nosotros (48a4-5). — Comparación de la *tragedia desprovista de *caracteres con la pintura de *Zeuxis, que no tiene ningún carácter, mientras que *Polignoto es buen pintor de caracteres (50a26-29). — En la tragedia sucede con la composición de la *fábula o estructuración de los *hechos por una parte, y por otra con los *caracteres, la *elocución y el *pensamiento, aproximadamente como en pintura con el dibujo y el colorido, pues aquí no agradaría

tanto quien aplicase confusamente los más bellos colores como el que dibujase bien una figura sólo con blanco (50a39-b3). — El *poeta trágico debe imitar a los buenos retratistas. Éstos, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos (54b10-11). — El poeta es *imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero (60b8-9). Yerra menos el que ignora que la cierva no tiene cuernos que quien la pinta sin ningún parecido (60b31-32). — Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior (61b12-13).

PÍTICOS (JUEGOS): τὰ Πύθια. El relato de los Juegos Píticos en **Electra* es *irracional y está dentro de la *fábula (60a31).

PLACER: ἡδονή. El placer que produce la *fábula *doble, que termina de modo contrario para los buenos y para los malos, no es propio de la *tragedia, sino más bien de la *comedia (53a35-36). — No hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. El *poeta trágico debe proporcionar el placer que nace de la *compasión y del *temor (53b11-13). — En la *epopeya se deben estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una *sola *acción *entera y *completa, que tenga *principio, *medio y *fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio (59a18-21). — Tanto la tragedia como la *epopeya no deben producir cualquier placer, sino el que se ha dicho (62b13-14).

POESÍA, POETA: ποίησις, ποιητής. *Sobre su origen y desarrollo*, cap. 4 (48b4-49a30). Su origen tiene dos causas, ambas naturales: el instinto de *imitación (48b5-19) y el de la *armonía y el *ritmo (48b20-24). — Desde el principio, los mejor dotados para la imitación artística y para la armonía y el ritmo engendraron la *poesía partiendo de *improvisaciones (48b22-24). — La poesía se dividió según los caracteres particulares; los más graves imitaban poéticamente las *acciones nobles, y los más vulgares, las de los hombres inferiores (48b24-26). — Éstos empezaron componiendo *invectivas; aquéllos, *himnos y *encomios (48b27). — No podemos citar poemas anteriores a *Homero, aunque es probable que hubiera muchos (48b28-29). — Una vez aparecidas la *tragedia y la *comedia, los que antes hacían *yambos pasaron a hacer comedias, y los poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser estas formas más apreciadas que aquéllas (49a2-6).

Diferencia entre poesía e historia, cap. 9 (51a36-52a11). No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo *posible según la *verosimilitud o la *necesidad (51a36-38). — El *historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en *verso o en *prosa, sino porque el historiador dice lo que ha sucedido, y el poeta, lo que podría suceder. Por eso la poesía es más *filosófica y elevada que la *historia, pues la poesía dice más bien lo *general, y la historia, lo *particular (51a39-b7). — El poeta debe ser artífice de *fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las *accio-

nes (51b27-29). — Si en algún caso trata el poeta cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta (51b29-32). — Los malos poetas hacen fábulas *episódicas espontáneamente, y los buenos, a causa de los *actores (51b35-52a1). — Los poetas, al componer *tragedias, se pliegan al deseo de los *espectadores (53a34-35). — El arte de la poesía es propio de hombres de *talento o de *exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente (55a32-34). — Personalmente el poeta [épico] debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto[340], no es *imitador. Ahora bien, los demás [excepto Homero] continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces (60a7-9). — Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un *pintor o cualquier otro imaginero, imitará siempre de una de estas tres maneras: o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Y su *elocución incluirá la *palabra extraña, la *metáfora y muchas *alteraciones del lenguaje; pues éstas se las permitimos a los poetas (60b8-13). — No es lo mismo la *corrección de la *política que la de la poética; ni la de otro arte, que la de la poética (60b13-15). — En cuanto a la poética misma, su error puede ser de dos clases: o consustancial a ella, o por accidente. Si eligió bien su objeto, pero fracasó en la imitación por impotencia, el error es suyo; pero si la elección no ha sido buena, sino que ha representado al caballo con las dos patas derechas adelantadas, o si el error se refiere a un arte particular, por ejemplo a la medicina, o si ha introducido en el poema cualquier clase de *imposibles, [el error] no es consustancial a ella (60b15-21). — El error relativo a otro arte sólo es admisible si mediante él se consigue mejor el *fin de la poesía; pero si este fin se puede conseguir también sin tal error, éste es inadmisible (60b23-29). — En orden a la poesía, es preferible lo imposible *convincente a lo posible *increíble (61b11-12).

POLIGNOTO: Πολύγνωτος. Imitaba a los hombres mejores de lo que suelen ser (48a5). — Buen pintor de *caracteres (50a28).

POLIDO EL SOFISTA: Πολύιδος ὁ σοφιστής. La *agnición de su **Ifigenia* se produce por *silogismo, pues era natural que, habiendo sido sacrificada su hermana, *Orestes concluyera que también a él le correspondía ser sacrificado (55a6-8). — Esta agnición es distinta de la imaginada por *Eurípides (55b9-10).

POLÍTICA: πολιτική. El *pensamiento, en los discursos, es obra de la política y de la *retórica (50b6-8). — Los *poetas *antiguos hacían hablar a sus personajes en tono político, «y los de ahora, en lenguaje retórico» (50b7-8). — No es lo mismo la *corrección de la política que la de la poética (60b14).

PORTENTOSO (LO): τὸ τερατῶδες. Producir mediante el *espectáculo, en vez de *compasión y *temor, lo portentoso, nada tiene que ver con la *tragedia (53b8-10).

POSIBLE: δυνατόν. Lo posible según la *verosimilitud o la *necesidad es el objeto de la *poesía (51a 36-38). — Lo posible es *convincente. Lo que no ha sucedido no creemos sin más que sea posible; pero lo sucedido está claro que es posible; pues, si no lo fuera, no habría sucedido (51b17-18). — Nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el *poeta (51b30-32). — Se debe preferir lo *imposible *verosímil a lo posible *increíble (60a26-27). — En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble (61b11-12).

PRIMITIVOS (POETAS): οἱ πρῶτοι ποιηταί. Casi todos dominaron mejor la *elocución y los *caracteres que la composición de la *fábula (50a37). — Al principio, los poetas versificaban cualquier *fábula; pero ahora las mejores *tragedias se componen en torno a pocas familias (53a17-19).

PRINCIPIANTES (POETAS): οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν. Dominan antes la *elocución y los *caracteres que la composición de la *fábula (50a35-37).

PRINCIPIO: ἀρχή. Es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir (50b28-29). La *acción de la *epopeya, como la de la *tragedia, debe ser una *sola y *completa, que tenga principio, *medio y *fin (51a19-20).

PRÓLOGO: πρόλογος. Se desconoce quién introdujo prólogos en la *comedia (49b4-5). — El prólogo es una *parte cuantitativa de la *tragedia (52b16). — El prólogo es una parte completa de la tragedia, que precede al *párodo del *coro (52b19-20).

PROMETEO (EL): Προμηθεύς. Ejemplo de la cuarta especie de tragedias (56a2-3).

PROSA (OBRAS EN): οἱ λόγοι, τὰ ἄμετρα. Las obras en *prosa pueden *imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a 10). — El *historiador y el *poeta no se diferencian por decir las cosas en *verso o en prosa, pues sería posible versificar las obras de *Heródoto sin que por eso dejaran de ser *historia (51b1-4).

PROTÁGORAS: Πρωταγόρας. No puede considerarse error [de *Homero] lo que Protágoras censura cuando alega que, creyendo suplicar, ordena, al decir «Canta, oh diosa, la cólera...» (56b15-17).

PUBLICADOS (ESCRITOS): ἐκδεδομένοι λόγοι. Sobre las sensaciones que acompañan al arte del *poeta[224] hemos dicho bastante en los escritos publicados[225] (54b17-18).

PURGACIÓN: κάθαρσις. La *tragedia lleva a cabo la purgación de ciertas afecciones (49b28).

QUEREMÓN: Χαιρήμων. Su *Centauro* es una rapsodia compuesta de versos de todo tipo (47b21-22). — Y estaría aún más fuera de lugar [en la *epopeya] mezclarlos [los *versos de varias clases], como Queremón (60a2).

RAPSODO: ῥαψῳδῶν. Igual que los malos *actores al representar una *tragedia, también puede exagerar los gestos un rapsodo, como *Sosístrato (62a6-7).

RECONOCIMIENTO: ἀναγνώρισις. — V. AGNICIÓN.

RELATO: ἀπαγγελία. La *epopeya se diferencia de la *tragedia por tener un *verso uniforme[97] y ser un relato (49b11). — La tragedia *imita mediante personajes que actúan, no mediante relato (49b26).

REPRESENTACIÓN: ἀγών. La fuerza de la *tragedia existe también sin representación y sin *actores (50b18-20).

RETÓRICA: ῥητορική. El *pensamiento, en los discursos, es obra de la *política y de la retórica (50b6-8). Los *poetas *antiguos hacían hablar a sus personajes en tono político, «y los de ahora, en lenguaje retórico» (50b7-8). — Lo relativo al *pensamiento puede verse en nuestro tratado sobre la *Retórica*, pues es más propio de aquella disciplina (56a34-36).

RISIBLE (LO): τὸ γελοῖον. Debe ser la base de la *comedia (48b37). — Lo risible es parte de lo feo; pero es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; por ejemplo, la *máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor (49a32-35).

RITMO: ῥυθμός. Es un medio para la *imitación (47a22). — Hay artes que usan todos los medios citados, es decir, ritmo, *canto y *verso, como la *poesía de los *ditirámbicos y la de los *nomos, la *tragedia y la *comedia (47b24-27). — El ritmo es connatural al hombre (48b21). — Los *metros son partes de los ritmos (48b21). — Es un *aderezo del *lenguaje de la tragedia (49b29).

SALAMINA (BATALLA NAVAL DE): ἡ ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχία. La batalla naval de Salamina y la lucha de los cartagineses en *Sicilia tuvieron lugar por el mismo *tiempo[326], sin que de ningún modo tendieran al mismo *fin (59a25-27).

SATÍRICA (POESÍA), SATÍRICO (LO): σατυρικὴ ποίησις, τὸ σατυρικόν. La *tragedia evolucionó desde lo satírico (49a20). — Al principio, en efecto, usaban el *tetrámetro porque la *poesía era satírica (49a22-23).

SEMEJANZA: τὸ ὅμοιον. La semejanza, que sacia pronto, hace que fracasen las *tragedias (59b31).

SEMIVOCAL: ἡμίφωνον. El elemento se divide en *vocal, semivocal y *mudo (56b25-26). — Es semivocal el que con percusión[284] tiene sonido audible, como Σ y Ρ[285] (56b27-28).

SEÑALES: σημεῖα. La *agnición menos artística y la más usada por incompetencia es la que se produce por *señales. Hay señales congénitas, como «la lanza que llevan los Terrígenas»[227], o *estrellas como las que describe *Cárcino en su **Tiestes*[228] (54b20-23). — Otras señales son adquiridas, y, de éstas, unas impresas en el cuerpo, como las *cicatrices, y otras fuera de él, como los *collares, o como, en la **Tiro*, mediante

una *cestilla[229] (54b23-25). — De estas señales se puede usar mejor o peor (54b25-26).

SEPARACIÓN: διαίρησις. Algunas dificultades en la interpretación de los poetas pueden resolverse por la adecuada separación de las palabras, como en el ejemplo de *Empédocles[369] (61a23-25).

SICILIA: Σικελία. Los *megarenses de Sicilia reivindicaban la *comedia porque de allí era *Epicarmo (48a32-33). — *La comedia, al principio, vino de Sicilia (49b6-7). — La batalla naval de *Salamina y la lucha de los *cartagineses en Sicilia tuvieron lugar por el mismo *tiempo[326], sin que de ningún modo tendieran al mismo *fin (59a25-27).

SÍLABA: συλλαβή. Es una parte de la *elocución (56b21). — Sílaba es una voz sin significado, compuesta de un *elemento mudo[287] y de otro que tiene sonido; pues ΓΡ es sílaba sin A y con A, como ΓΡΑ. Pero también la consideración de estas diferencias corresponde a la *métrica (56b34-37).

SILOGISMO: συλλογισμός. En las *Coéforas* se produce la *agnición de *Orestes mediante este silogismo: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste (55a 4-6). — Después de las agniciones que resultan de los *hechos mismos, las mejores son las que proceden de un silogismo (55a20-21).

SIMPATÍA: τὸ φιλάνθρωπον. Que los malvados pasen del infortunio a la *dicha no inspira simpatía (52b38). Que pasen de la dicha a la desdicha puede inspirar simpatía, pero no *compasión ni *temor (53a1-4).

SIMPLE (FÁBULA): ἁπλοῦς (μῦθος). De las *fábulas o *acciones simples, las *episódicas son las peores (51b 33). — La fábula puede ser simple o *compleja, según sea simple o compleja la acción imitada por ella. Es simple la acción en cuyo desarrollo, continuo y uno, se produce el cambio de fortuna sin *peripecia ni *agnición (52a12-16). — La composición de la *tragedia más perfecta no debe ser simple, sino compleja (52b 30-32). — Necesariamente una buena fábula será simple antes que *doble como algunos sostienen (52a12-13, 21-22). — En las *peripecias y en las acciones simples consiguen admirablemente lo que pretenden[272] (56a 19-20). — La *epopeya, como la tragedia, ha de ser simple o compleja, de *carácter o *patética (59b8-9). — La *Ilíada* es, en cuanto a su composición, simple y patética (59b14).

SIRINGA (ARTE DE TOCAR LA): ἡ τῶν συρίγγων τέχνη. Es semejante a la *aulética y a la *citarística (47a25-26).

SÍSIFO: Σίσυφος. En las *peripecias y *acciones *simples consiguen admirablemente lo que pretenden[272]; pues esto es trágico y agradable[273]. Y tal sucede siempre que un hombre astuto, pero malo, es engañado, como Sísifo (56a19-22).

SÓFOCLES: Σοφοκλῆς. En un sentido, en cuanto *imitador, es lo mismo que *Homero, pues ambos imitan personas esforzadas [igualdad en

cuanto al objeto imitado] (48a26-27). En otro sentido, igual a *Aristófanes, pues ambos imitan personas que actúan y obran [igualdad en el modo de representar sus objetos] (48a27-28). — Elevó el número de *actores de dos a tres e introdujo la *escenografía (49a18-19). — El *coro debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la *acción, no como en *Eurípides, sino como en Sófocles (56a25-27). — Sófocles decía que él presentaba los hombres como deben ser, y Eurípides, como son (60b33-34). — Si uno pusiera su **Edipo* en tantos versos como la **Ilíada* [lo estropearía] (62b2-3).

SOLA (ACCIÓN): μία (πρᾶξις). La *fábula debe ser *imitación de una *acción sola y *entera (51a32). — La fábula no tiene *unidad porque se refiera a uno solo, sino cuando se compone en torno a una acción sola (51a16-29).

SOSÍSTRATO: Σωσίστρατος. *Rapsodo que exageraba los gestos como los malos *actores al *representar una *tragedia (62a6-7).

TALENTO (HOMBRE DE): εὐφυής, εὐφυία. El arte de la *poesía es propio de hombres de talento o de *exaltados; pues los primeros se amoldan bien a las situaciones, y los segundos salen de sí fácilmente (55a 32-34). — Dominar las *metáforas es lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento (59a6-7).

TÉLEFO: Τήλεφος. Ejemplo de *héroe trágico (53a21).

TELÉMACO: Τηλέμαχος. — V. ICARIO.

TEMOR: φόβος. La *tragedia lleva a cabo la *purgación de ciertas *afecciones mediante *compasión y temor (49b27). — La *imitación [trágica] tiene por objeto no sólo una *acción *completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y estas situaciones se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado y unas a causa de otras (52a1-4). — La *agnición acompañada de *peripecia es la mejor, porque suscitará compasión y temor, y de esta clase de *acciones es imitación la tragedia, según la definición (52a36-b1). — La tragedia debe imitar acontecimientos que inspiren temor y compasión (52b32-33, 36). — Que los malvados pasen del infortunio a la *dicha no inspira *simpatía, ni compasión ni temor (53a1). — Que pasen de la *dicha a la desdicha puede inspirar simpatía, pero no compasión ni temor, ya que el temor se refiere al semejante (53a1-5).

*La compasión y el temor deben nacer de la estructura de la *fábula*, cap. 14 (53b1-54a15). El temor y la compasión pueden nacer del *espectáculo, pero también de la estructura misma de los *hechos, lo cual es mejor y de mejor *poeta (53b1-3). — La fábula debe estar constituida de tal modo que, aun sin ver los acontecimientos, el que oiga su desarrollo se horrorice y se compadezca, que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de *Edipo (53b1-7). — El poeta trágico debe proporcionar el *placer que nace de la compasión y del temor (53b12-13). — Qué clase de acontecimientos se consideran te-

mibles (53b14 ss.). — También en las acciones trágicas se debe recurrir a las partes del discurso [demostrar, refutar, despertar pasiones, amplificar y disminuir] cuando sea preciso conseguir efectos de compasión o temor, de grandeza o *verosimilitud (56b2-4).

TEODECTES: Θεοδέκτης. En su **Tideo*[240] se produce una *agnición por *silogismo (55a8-9). — Ejemplos de *nudo y *desenlace, los de su **Linceo* (55b29-32).

TEREO: Τηρεύς [tragedia]. En el *Tereo* de *Sófocles, la *agnición mediante la voz de la lanzadera[234] es de las fabricadas por los poetas, y, por tanto, inartísticas (54b36).

TESEIDA: Θησηΐς. — V. HERACLEIDA.

TETRÁMETRO: τετράμετρον. Al principio, en la *poesía trágica, que era de carácter *satírico, se usaba el *tetrámetro, acomodado a la *danza; pero, al desarrollarse el *diálogo, se abandonó el tetrámetro por el *yambo (49a21-24). — El *metro *yámbico y el tetrámetro son ligeros, y aptos, éste para la danza, y aquél, para la *acción (59b37-60a1).

TIDEO: Τυδεύς. En el *Tideo* de Teodectes[240] se produce una *agnición por *silogismo (55a8-9).

TIEMPO: χρόνος. La *epopeya es ilimitada en el tiempo; la *tragedia, en cambio, se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco; aunque, al principio, lo mismo hacían esto en las tragedias que en los poemas épicos (49b12-16). — No puede resultar hermoso un *animal demasiado pequeño (ya que la visión se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible)[133], ni demasiado grande (pues la visión no se produce entonces simultáneamente) (50b37-51 a1). — *Nombre es una voz convencional[289] significativa, sin idea de tiempo (57a10-11). — *Verbo es una voz convencional significativa, con idea de tiempo (57a14). — La *fábula de la epopeya, como la de la tragedia, debe estructurarse en torno a una *sola *acción *entera y *completa... y las composiciones no deben ser semejantes a los *relatos históricos, en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o a varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual. Pues, así como la batalla naval de *Salamina y la lucha de los *cartagineses en *Sicilia tuvieron lugar por el mismo tiempo[326], sin que de ningún modo tendieran al mismo *fin, así también, en tiempos contiguos, a veces acontece una cosa junto con otra sin que de ningún modo tengan un fin único. Pero quizá la mayoría de los poetas cometen este error (59a17-30). — Los demás [poetas épicos, excepto *Homero] componen su obra en torno a un solo personaje o a un único tiempo [en vez de componerla en torno a una sola acción entera y completa] (59a37-b1). — Una de las causas de superioridad de la tragedia frente a la epopeya es que el fin de la *imitación trágica se cumple en menor extensión que el de la épica; y «lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo» (62a18-b2).

TIESTES: Θυέστης. Ejemplo de *héroe trágico (53a11, 21). — En su *Tiestes*, *Cárcino describe *estrellas como *señales destinadas a producir la *agnición[228] (54b22-23).

TIMOTEO: Τιμόθεος. Autor de un *Cíclope* (48a15).

TIRO: Τυρώ. Tragedia de *Sófocles, en que la *agnición se produce por una *cestilla[229] (54b25).

TORMENTOS: περιωδυνίαι. Ejemplo de *lance patético (52b12).

TRAGEDIA, TRÁGICA (POESÍA): τραγῳδία, ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις. Es *imitación (47a13-16). — Usa como medios para la imitación *ritmo, *canto y *verso, pero no todos al mismo tiempo (47b24-28). — La tragedia tiende a representar a los hombres mejores que suelen ser (48a18). La reivindican los *dorios, concretamente algunos del Peloponeso (48a 30-35). — Los *poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser la tragedia más apreciada que la *epopeya (49a5-6). — Se plantea, pero no se resuelve, la cuestión de si la tragedia ha alcanzado ya su pleno desarrollo, tanto en sí misma como en relación con el teatro (49a 7-9). — Nació de *improvisación, lo mismo que la *comedia, gracias a los que entonaban el *ditirambo (49a 9-11). — Fue tomando cuerpo y, después de sufrir muchos cambios, se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza (49a13-15). — Su amplitud partiendo de *fábulas pequeñas y de una dicción burlesca, por evolucionar desde lo *satírico, se dignificó tarde (49a19-21). — Al principio usaban el *tetrámetro, porque la *poesía era satírica y más acomodada a la *danza; al desarrollarse el *diálogo, se cambió el tetrámetro en *metro *yámbico, que es más apto para conversar (49a21-25). — La tragedia corrió pareja con la epopeya sólo en cuanto a ser imitación de hombres *esforzados, en verso y con *argumento; pero se diferencia de ella por no tener un verso uniforme y por no ser un *relato, y también por la *extensión, pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el *tiempo (49b9-14). — Al principio, también las tragedias eran ilimitadas en cuanto al tiempo, lo mismo que los poemas épicos (49b15). — Las *partes constitutivas de la tragedia, unas son comunes con la epopeya, y otras, propias de la tragedia; pues todas las de la epopeya se dan en la tragedia, pero no a la inversa; por eso quien distingue entre una tragedia buena y otra mala, también distingue entre poemas épicos (49b16-20).

Definición de la tragedia y explicación de sus elementos, cap. 6 (49b 21-50b20). La tragedia es imitación de una *acción *esforzada y *completa, de cierta amplitud, en *lenguaje sazonado, con las distintas especies de *aderezos separadas en las distintas partes, mediante personajes que actúan y no mediante relato, y que mediante *compasión y *temor lleva a cabo la *purgación de tales *afecciones (49b24-28). — Algunas partes de la tragedia se realizan sólo mediante versos; en otras, los versos se cantan (49b29-31). — La tragedia imita actuando, y son partes suyas la *decoración, la *melopeya y la *elocución, que son medios para

la imitación (49b31-34). — La tragedia es imitación de una acción (49b 36). — Y como las acciones suponen hombres que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por su *carácter y por su *pensamiento (pues el carácter y el pensamiento comunican su cualidad a las acciones), las causas naturales de las acciones serán dos: el carácter y el pensamiento, y a consecuencia de sus acciones tienen éxito o fracasan todos (49b36-50a3). — Las partes cualitativas de toda tragedia son seis: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, *espectáculo y melopeya (50a 8-10). — Dos de estas partes son medios para la imitación; una es el modo de imitar, y las otras tres, objetos de la imitación (50a10-12). — La tragedia no es imitación de personas, sino de una acción y de una vida (50a16-17). — Sin acción no puede haber tragedia; sin caracteres, sí. «Las tragedias de la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres, y en general con muchos poetas sucede lo mismo» (50a25-26). — La meta de la tragedia no se alcanza con parlamentos bien caracterizados ni con expresiones y pensamientos bien construidos, sino que se acercará mucho más a ella una tragedia inferior en este aspecto, pero que tenga fábula o estructuración de los *hechos (50a29-32). — Los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; a saber, las *peripecias y las *agniciones (50a32-35). — Los *principiantes en poesía dominan antes la elocución y los caracteres que la estructuración de los hechos, como les sucedió también a casi todos los poetas *primitivos (50a35-38). — La fábula es el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres (50a38-39). — En la tragedia sucede casi como en la *pintura, pues quien aplicase confusamente los más bellos colores no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco (50a 39-b3). — La tragedia es imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan (50b3-4). — En tercer lugar [después de la fábula y de los caracteres en el orden de su importancia] viene el pensamiento (40b4). — El cuarto de los elementos verbales es la elocución, que es la expresión mediante las palabras, y esto vale lo mismo para el verso que para la *prosa (50b13-16). De las demás partes, la melopeya es el más importante de los aderezos (50b16-17). — El espectáculo, en cambio, es seductor, pero muy ajeno al arte; pues la fuerza de la tragedia existe también sin *representación y sin *actores. Además, para el espectáculo es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el del poeta (50b17-21).

Sobre la fábula o estructuración de los hechos, caps. 7 (50b21-51a15) y 8 (51a16-35). La fábula o estructuración de los hechos es lo primero y más importante de la tragedia (50b24). — La tragedia es imitación de una acción completa y *entera, de cierta *magnitud (50b25-26). — La fábula bien construida no puede comenzar por cualquier punto ni terminar en otro cualquiera (50b33-35). — La fábula, para ser bella, lo mismo que un *animal o cualquier cosa compuesta de partes, no sólo ha de tener *orden en éstas, sino cierta magnitud, que no puede ser cualquiera, pues la *belleza consiste en magnitud y orden, y la magnitud no puede ser

ni demasiado pequeña ni demasiado grande, sino tal que la fábula pueda recordarse fácilmente (50b35-51a6). — El límite que se pone a la extensión de las fábulas por razón de los *concursos dramáticos y de la capacidad de atención, no es cosa del arte, pues si hubiera que representar en un concurso cien tragedias, se representarían contra clepsidra, según dicen que ya se hizo alguna vez (51a 6-9). — El límite apropiado a la naturaleza de la acción conviene que sea el mayor posible, mientras la fábula pueda verse [o recordarse] en conjunto (51a9-11). — Como norma general, es suficiente aquella magnitud en que, desarrollándose los acontecimientos en sucesión *verosímil o *necesaria, se produce la transición desde el infortunio a la *dicha o desde la dicha al infortunio (51a11-15).

*Sobre la *unidad de la fábula*,* cap. 8 (51a16-35). La fábula no tiene unidad porque se refiera a uno solo, pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción *única. Por eso han errado todos los poetas que han compuesto una *Heracleida* o una *Teseida* u otros poemas semejantes. *Homero, en cambio, acertó también en esto: compuso la **Odisea* en torno a una acción única, y lo mismo la **Ilíada* (51a16-29). — Es preciso que la fábula, puesto que es imitación de una *acción, lo sea de una *sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de suerte que, si se traspone o suprime una, se altere y disloque el todo (51a30-34). — En la tragedia, al contrario que en la comedia, los poetas se atienen a *nombres que han existido, para que la obra resulte más *convincente (51b15-19). — Pero también hay tragedias en que son uno o dos los nombres conocidos, y los demás, ficticios. Y en algunas, como en la *Flor* de *Agatón, tanto los *hechos como los nombres son ficticios, y no por eso agradan menos (51b19-23). — De suerte que no es necesario atenerse a toda costa a las fábulas tradicionales en las tragedias. Sería ridículo pretenderlo, pues también los hechos conocidos son conocidos de pocos, pero deleitan a todos (51b23-26). — El poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones (51b27-29). — De las fábulas o acciones simples, las *episódicas son las peores (51b33-34). — La imitación [trágica] tiene por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión, y estas situaciones se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado y unas a causa de otras (52a1-4). — Lo *maravilloso hace que las fábulas sean más hermosas (52a5-10). — De las fábulas, unas son *simples y otras *complejas, según sea la acción *imitada por ellas (52a12-18). — La agnición y la peripecia deben nacer de la estructura de la fábula o por *necesidad o *verosímilmente (52a18-20). La peripecia debe ser verosímil o necesaria (52a24). — La agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del **Edipo* (52a32-33). Ese tipo de peripecia es el más propio de la fábula y el más conveniente a la acción. Pues tal agnición y peripecia suscitarán compasión y temor, y de esta clase de acciones

es *imitación la tragedia, según la definición (52a36-b1). — Todas las tragedias tienen *prólogo, episodio, *éxodo y parte coral (que se subdivide en *párodo y *estásimo); en algunas hay, además, *cantos desde la escena y *comos (52b16-18).

Qué se debe buscar y qué evitar al construir la fábula, cap. 13 (52b28-53a39). La composición de la tragedia más perfecta no debe ser simple sino compleja, y al mismo tiempo imitadora de acontecimientos que inspiran temor y compasión. Por eso ni los hombres *virtuosos deben aparecer pasando de la dicha al infortunio, ni los malvados del infortunio a la dicha; ni tampoco debe el sumamente malo caer de la dicha en la desdicha, pues tal estructuración puede inspirar *simpatía, pero no compasión ni temor. Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados, que ni sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por bajeza y maldad, sino por algún *yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad (52b30-53a12). — Necesariamente, pues, una buena fábula será simple antes que *doble, y no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino de la dicha a la desdicha, y no por maldad, sino por un gran yerro, de un hombre cual se ha dicho, o mejor antes que peor (53a12-17). — Yerran, pues, quienes censuran a *Eurípides porque muchas de sus tragedias terminan en infortunio. En la escena y en los concursos, tales tragedias, si se representan bien, son consideradas como las más trágicas (53a24-28). — Viene en segundo lugar [en cuanto al mérito] la fábula de estructura doble, como la de la *Odisea,* que termina de modo contrario para los buenos y para los malos. Algunos la consideran la primera por la flojedad del público; pues los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los *espectadores. Pero éste no es el *placer propio de la tragedia, sino más bien de la comedia (53a30-36). — El temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta (53b1-3). — La fábula debe estar constituida de tal modo que, aun sin ver los acontecimientos, el que oiga su desarrollo se horrorice y se compadezca (53b3-5). — No hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que nace de la compasión y del temor, y es claro que esto hay que introducirlo en los hechos (53b10-14). — No se pueden alterar las fábulas tradicionales, sino que el poeta debe inventar [otras] por sí mismo y hacer buen uso de las recibidas (53b22-25). — La acción puede desarrollarse, como en los poetas *antiguos, con pleno conocimiento de los personajes; pero también se puede cometer una atrocidad sin saberlo, y reconocer después el vínculo de amistad, como en el *Edipo* de *Sófocles (53b27-31). — Tercera posibilidad: que, estando a punto de hacer por ignorancia algo irreparable, se produzca la agnición antes de hacerlo (53b34-35). — De estas situaciones, la de estar a punto de cometer la acción a sabiendas y no ejecutarla es la peor; pues, siendo repulsiva, no es trágica, ya que le falta lo patético. No suelen presentar los poetas tales acciones (53b37-54a2). — Ejecutar la acción ocupa el segundo puesto. Mejor aún es que el personaje la ejecute sin conocer al otro y después lo reconozca (54a

2-3). — La situación mejor es aquella en que el personaje está a punto de cometer por ignorancia el acto trágico, pero no llega a cometerlo porque, en el último instante, reconoce el vínculo de amistad con su oponente (54a4-8). — Por eso las tragedias no se refieren a muchos linajes, sino que los poetas se ven obligados a recurrir a las familias en que acontecieron tales desgracias [lances trágicos] (54a9-13).

Las cuatro cualidades de los caracteres, cap. 15 (54a16 ss.). V. su desarrollo en CARÁCTER. El poeta trágico debe imitar a los buenos retratistas (54b9-11). — Al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes: un ejemplo de dureza es *Aquiles cual lo presentaron Agatón y *Homero (54b11-14). — El poeta al estructurar las fábulas y perfeccionarlas con la elocución debe representárselas lo más vivamente posible, a fin de evitar las incongruencias (55a22-26). — Debe también, en lo posible, perfeccionar las fábulas con las actitudes[247]. Los argumentos, es preciso esbozarlos en general y sólo después introducir los episodios (55a34-b2). — Puestos ya los nombres a los personajes, se introducen los episodios, que deben ser apropiados (55b12-13). — En los *dramas, los episodios son breves, mientras que la epopeya cobra extensión por ellos (55b15-16). — Toda tragedia tiene *nudo y *desenlace. El nudo son los acontecimientos anteriores a la obra y algunos de los que entran en ella; es decir, desde el principio[257] hasta lo que precede inmediatamente al cambio hacia la dicha o la desdicha (55b24-28). — Ejemplos de nudo y desenlace, los del **Linceo* de *Teodectes (55b29-32). — Las especies de tragedia son cuatro: la compleja, que es en su totalidad peripecia y agnición; la *patética, la de carácter, y la cuarta...[265] (55b32-56a3). — Hay que esforzarse en poseer todas las cualidades, o, al menos, las más importantes y el mayor número posible, sobre todo viendo cómo se *critica ahora a los poetas; pues, habiendo existido buenos poetas en cada parte, se pide que uno solo los supere a todos en la excelencia propia de cada uno (56a3-7). — Quizá no es justo decir por la fábula si una tragedia es distinta o la misma; es la misma si tiene el mismo nudo y desenlace (56a7-9). — Muchos anudan bien, pero desenlazan mal; es preciso, sin embargo, que ambas cosas sean aplaudidas (56a9-10). — No se debe hacer de un conjunto *épico una tragedia —y llamo épico al que consta de muchas fábulas—, por ejemplo dramatizando entera la fábula de la *Ilíada* (56a11-13). — El *coro debe ser considerado como uno de los *actores, formar parte del conjunto y contribuir a la *acción (56a25-27). — Es reprobable la práctica de cantar *canciones intercaladas (56a29-32). — Lo relativo al pensamiento es más propio de la *Retórica que de la Poética. Pero también en las tragedias hay que utilizar las formas del discurso (demostrar, refutar, despertar pasiones, amplificar y disminuir) cuando sea preciso conseguir compasión o temor, grandeza o verosimilitud. Pero en la tragedia estos efectos deben aparecer sin enseñanza (56a34-b5). — En cuanto a la elocución, pueden considerarse sus modos, cuyo conocimiento corresponde al arte del ac-

tor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas (56b8-11). — En cuanto al conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte del poeta ninguna crítica seria (56b13-14). — Podrá contemplarse simultáneamente el *principio y el *fin de la fábula de la epopeya, si la extensión de ésta se aproxima al conjunto de las tragedias que se representan en una audición (59b20-22). — En la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena (59b24-26). — La semejanza, que sacia pronto, hace que fracasen las tragedias (59b31). — Es preciso incorporar a las tragedias lo *maravilloso; pero lo *irracional, que es la causa más importante de lo maravilloso, tiene más cabida en la epopeya (60a11-13).

¿Es superior la epopeya o la tragedia?, cap. 26 (61b26-62b15). Si es más valiosa la menos vulgar, y tal es siempre la que se dirige a espectadores más distinguidos, es indudable que la que imita todas las cosas[384] es vulgar (61b27-29). — Según algunos, la epopeya sería para espectadores distinguidos, que no necesitan para nada los gestos, y la tragedia, para ineptos; por consiguiente, sería inferior la tragedia (62a2-4). — La acusación [de exagerar los gestos al representar las tragedias] no afecta al arte del poeta, sino al del actor (62a5). — No todo movimiento debe reprobarse, pues tampoco se reprueba la danza, sino el de los malos actores (62a8-10). — La tragedia también sin movimiento produce su propio efecto..., pues sólo con *leerla se puede ver su calidad. Por tanto, si en lo demás es superior [a la epopeya] esto [el movimiento de la representación] no es necesario que se dé en ella (62a 11-14). — Además, tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso) y todavía, lo cual no es poco, la *música y el espectáculo, medios eficacísimos para deleitar. Tiene también la ventaja de ser visible en la *lectura y en la representación (62a14-18). — Asimismo [es superior la tragedia] porque el fin de la imitación se cumple [en ella] en menor *extensión, y lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo (62a18-b2). De cualquier epopeya salen varias tragedias (62b4-5).—Si la tragedia sobresale por todas estas cosas, y también por el efecto del arte (pues no deben ellas producir cualquier placer, sino el que se ha dicho), está claro que será superior, puesto que alcanza su fin mejor que la epopeya (62b12-15).

TRÍMETRO: τρίμετρον. La *imitación hecha en trímetros no admitiría designación común con los *mimos de Sofrón y de Jenarco (47b11).

TROQUEO: τροχαῖον. No lo hay en el *estásimo (52b23-24).

UNA, ÚNICA (ACCIÓN): μία (πρᾶξις). V. SOLA (ACCIÓN) y UNIDAD DE *ACCIÓN.

UNIDAD DE ACCIÓN: πρᾶξις πῶς ἐστι μία. — V. ACCIÓN y UNIDAD DE LA *FÁBULA.

UNIDAD DE LA *FÁBULA: μῦθος πῶς ἐστιν εἷς. La fábula no tiene unidad, como creen algunos, por refe-

rirse a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Por eso han errado todos los que han compuesto una *Heracleida* o una *Teseida* u otros poemas semejantes; pues creen que, por ser Heracles uno, también resultará una la fábula (51a16-22). — *Homero acertó también en esto, componiendo la **Odisea* en torno a una acción única, y lo mismo la **Ilíada* (51a23-29). — Es preciso que la fábula sea *imitación de una acción única y *entera (51a31-32). — La imitación de las *epopeyas tiene menos unidad [que la de las tragedias], y prueba de ello es que de cualquiera de ellas salen varias tragedias, de suerte que, si [los poetas épicos] componen una sola fábula, o bien, por ser breve su exposición, parece manca, o bien aguada, si se adapta a la amplitud del *metro (62b3-7).

VERBO: ῥῆμα. Es una parte de la *elocución (56b21). — Es una voz convencional[289] significativa, con idea de *tiempo, de cuyas partes ninguna tiene significado por sí misma, como sucede también en los nombres. En efecto, «hombre» o «blanco»[291] no significan cuándo, pero «camina» o «ha caminado» añaden a su significado el de tiempo presente en el primer caso, y el de pasado en el segundo (57a14-18).

VEROSÍMIL: εἰκός. Los acontecimientos de la *fábula deben desarrollarse en sucesión verosímil o *necesaria (51a12, 28). — Lo *posible según la verosimilitud o *necesidad es el objeto de la *poesía (51a36-38). Es *general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente (51b8-9). — En la *comedia, primero componen la fábula verosímilmente, y luego asignan a los personajes un *nombre cualquiera (51b11-13). — Nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el *poeta (51b30-32). Llamo *episódica a la fábula en que la sucesión de los *hechos no es ni verosímil ni necesaria (51b34-35). — Tanto la *peripecia como la *agnición deben nacer de la estructura de la fábula o por *necesidad o verosímilmente (52a18-20). — El cambio de la *acción en sentido contrario, que constituye la *peripecia, debe ser verosímil o necesario [ejs. tomados del **Edipo* y del **Linceo*] (52a 25-29). — También en los *caracteres, como en las fábulas, se ha de buscar siempre lo *necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa suceda tal otra (54a33-36). — La mejor agnición de todas es la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles (55a17-19). — Es verosímil, como dice *Agatón, que también sucedan muchas cosas contra lo verosímil (56a23-25). — También en las acciones trágicas se debe recurrir a las partes del discurso (demostrar, refutar, despertar pasiones, amplificar y disminuir) cuando sea preciso conseguir efectos de *compasión o *temor, de grandeza o verosimilitud (56b2-4). — Se debe preferir lo *imposible verosímil a lo posible *in-

creíble (60a26-27). — Es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil (61b15).

VERSO: μέτρον. La gente ha asociado el verso a la condición de *poeta (47b13-15). — Llaman poetas incluso a los que exponen un tema de medicina o de física, si lo hacen en verso (47b16-17). — Pero lo justo es llamar poeta a *Homero, y a *Empédocles naturalista más que poeta, aunque también haya escrito en verso (47b17-19). — Hay artes que usan todos los medios citados, es decir, *ritmo, *canto y verso, como la poesía de los *ditirámbicos y la de los *nomos, la *tragedia y la *comedia (47b24-27). — Las obras en verso solo [sin *música instrumental ni canto] pueden *imitar sus objetos mejores o peores o iguales que suelen ser (48a10). — La *epopeya usa un verso uniforme; la tragedia, no (49b11). — Algunas partes de la tragedia se realizan con versos solos, sin canto (49b30). — El *historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en *prosa, pues sería posible versificar las obras de Heródoto sin que por eso dejaran de ser *historia (51b1-4). El poeta debe ser artífice de *fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación (51b27-28). — La epopeya se distingue [de la tragedia] por la largura de la composición y por el verso (59b17-18). — En cuanto al *metro, la experiencia demuestra que [para la epopeya] el *heroico es el apropiado. Pues si alguien compusiera una *imitación *narrativa en otro tipo de verso, o en varios, se vería que era impropio. Y es que el heroico es el más reposado y amplio de los metros (por eso es el que mejor admite *palabras extrañas y *metáforas; pues también la imitación *narrativa es más extensa que las otras); en cambio, el *yámbico y el *tetrámetro son ligeros, y aptos, el uno [el tetrámetro] para la *danza, y el otro para la *acción. Y estaría aún más fuera de lugar mezclarlos, como *Queremón. Por eso nadie ha hecho una composición larga sino en el heroico (59b32-60a3).

VERSO HEROICO: ἡρωϊκόν, ἡρῷον (μέτρον). Entre los *antiguos, unos fueron poetas de versos heroicos, y otros, de *yambos (48b33). — Las *palabras extrañas se adaptan principalmente a los versos heroicos (59a 9-10). — Por lo demás, en los versos heroicos pueden usarse todos los recursos mencionados (59a11). — En cuanto al *metro, la experiencia demuestra que [para la *epopeya] el heroico es el apropiado... Y es que el heroico es el más reposado y amplio de los metros (por eso es el que mejor admite palabras extrañas y *metáforas...). Por eso nadie ha hecho una composición larga sino en el heroico (59b32-60a3). — La *tragedia puede usar también el *verso de la epopeya [e. d. el heroico] (62a15). Si [los poetas trágicos] componen una sola *fábula [sin *episodios que le den *amplitud]... parece aguada, si se adapta a la amplitud del metro [propio de la epopeya, e. d. el heroico] (62b7).

VIRTUOSOS (HOMBRES): ἐπιεικεῖς ἄνδρες. Los hombres virtuosos no deben aparecer en la tragedia pasando de la *dicha al infortunio, pues esto no inspira *temor ni *compasión, sino repugnancia (52b34-36).

VIVO (SER): ζῷον. — V. ANIMAL.

VOCAL: φωνῆεν. El *elemento se divide en vocal, *semivocal y *mudo (56b25-26). — Es vocal el que sin percusión[284] tiene sonido audible (56b 26-27).

VOZ: φωνή. Es un medio para la *imitación (47a20).

VOZ CONVENCIONAL: φωνὴ συνθετή. — V. VOZ INDIVISIBLE.

VOZ INDIVISIBLE: φωνὴ ἀδιαίρετος. *Elemento es una voz indivisible, pero no cualquiera, sino aquella de la que se forma naturalmente una *voz convencional[283]; pues también los animales producen voces indivisibles, a ninguna de las cuales llamo elemento (56b22-25).

VOZ PEREGRINA: ξενικὸν ὄνομα. Las voces peregrinas hacen que la *elocución sea noble y alejada de lo vulgar. «Y entiendo por voz peregrina la *palabra extraña, la *metáfora, el *alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual. Pero, si uno lo compone todo de este modo, habrá *enigma o *barbarismo; si a base de metáforas, enigma; si de palabras extrañas, barbarismo» (58a 22-26).

YÁMBICO: ἰαμβεῖον (μέτρον). — V. YAMBO.

YAMBO: ἴαμβος. El yambo apareció en el *_Margites_ y otros poemas semejantes por ser muy apropiado para dirigirse mutuamente burlas (48b31-32). — Entre los *antiguos, unos fueron poetas de *versos heroicos, y otros, de yambos (48b33). — Los autores de yambos pasaron a hacer *comedias, por ser éstas de más fuste y más apreciadas que los yambos (49a4-6). — Al principio la tragedia, que tenía *fábulas pequeñas y dicción *burlesca por evolucionar desde lo *satírico, usaba el *tetrámetro; pero, al desarrollarse el *diálogo, lo abandonó por el *metro yámbico, que es el más apropiado para conversar (49a20-25). — Al hablar unos con otros decimos muchísimos yambos (49a26). — Entre los atenienses fue Crates el primero en abandonar la forma yámbica y componer *argumentos y fábulas de carácter general (49b7-9. — Los poetas yámbicos [al contrario que los autores de comedias] componen sus obras en torno a individuos *particulares (51b14-15). — Las *metáforas se adaptan principalmente a los versos yámbicos (59a10). — En los versos yámbicos, por ser los que más imitan el lenguaje ordinario, son adecuados los vocablos que uno usaría también en *prosa, a saber, el vocablo usual, la metáfora y el *adorno (59a11-14). — El metro yámbico y el tetrámetro son ligeros, y aptos, éste para la *danza, y aquél, para la *acción (59b37-60a1).

YERRO: ἁμαρτία. El *héroe trágico no debe ser un hombre que sobresalga por su virtud y justicia, ni caer en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad (53a8-10). — En una buena *fábula trágica, el protagonista debe pasar de la *dicha a la desdicha, no por maldad, sino por un gran yerro (53a15-16).

ZEUXIS: Ζεῦξις. Su pintura no tiene ningún *carácter (50a27-29). — Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior (61b12-13).

ÍNDICE DE AUTORES

No se citan aquí las páginas del texto de la *Poética*; los nombres de autores mencionados en ellas aparecen alfabetizados en el *Índice Analítico* (472-534). Tampoco las de la *Bibliografía* (422-461).

Abu Baschar, v. Matta, Abū Bišr.
Agatón, 275, 298, 300, 309, 311.
Aguiar e Silva, V. M., 271.
Aguilar, F. de, 71.
Agustín, San, 288.
Alarcos Llorach, E., 313.
Albeggiani, F., 261 s., 264.
Alcyonio, P., 123 s.
Alejandro de Afrodisias, 13.
Alonso, D., 84.
Andrés Cretense, San, 61.
Andrónico de Rodas, 10.
Apelicón, 9.
Apolinario, San, 61.
Apolonio de Rodas, 61.
Apraiz, J., 51 s., 55, 69 s.
Argiropylo, J., 123.
Aríffrades, 323.
Aristarco, 327, 332.
Aristófanes, 252, 261, 275, 287, 299, 321, 323.
Arquíloco, 259 s.
Arriano, 61.
Arteaga, 88.
Astidamante, 290, 307.
Atanasio, San, 61.
Ateneo, 259, 307.
Averroes, 34.
Azara, 89.
Azcárate, P. de, 115.

Baldino, B., 37.
Batllori, M., 84 s., 87 s., 90 s.
Batteux, Ch., 21, 50, 282, 285, 289 ss., 293, 295, 299 s., 304, 308 s., 326, 333, 370 s., 383, 385.
Bayer, 90.
Bekker, I., 7, 20 ss., 26, 28 s., 31 s., 45, 47 ss., 329, 331, 395 ss.
Bene, G. del, 358 s., 385.
Beni, P., 379.
Bernays, J., 26 ss.
Bieler, L., 13, 15.
Blanco, P. L., 88 ss.
Boccaccio, 17, 35, 256.
Boecio, 16, 92.
Boileau, N., 368 s.
Bonitz, H., 22, 29, 32, 262, 279, 298, 301, 306, 381, 383, 388.
Brandis, Chr. A., 22.
Bray, R., 21, 263, 366, 368.
Bruni, L., 17.
Buonamici, F., 366 s., 383, 385.

Burguillos, T. de, 75.
Burmano, 61.
Butcher, S. H., 30, 302, 366, 372 s., 383 ss., 385.
Bywater, J., 22 s., 28 ss., 33, 253, 261 s., 264 s., 301, 306, 308, 313.

Calderón, 309.
Camoens, 324.
Canisio, P., 84, 90.
Canseco Robles, A., 51.
Capelle, J., 281.
Carballo Picazo, A., 263 s.
Cárcino, 299, 302, 307.
Carvallo, 72.
Casares, J., 318.
Cascales, 72, 263, 273.
Castelvetro, L., 32, 49 s., 261, 263, 323, 356 s., 362, 383, 385.
Cejador, J., 61 s., 73.
Cervantes, M. de, 273.
César, C. J., 84 s., 90.
Cesaroti, M., 288.
Christ, W., 22, 30.
Chrysoloras, M., 17.
Cicerón, 7 ss., 255 s., 267, 329, 332.
Cleofonte, 250, 321.
Cooper, L., 15, 379, 421.
Corneille, P., 281, 289 s., 309, 366 s., 383, 391.
Coseriu, E., 311, 317.
Crates, 261 s.
Cratino, 250, 262.
Cuenca, Fr. J. de, 51, 90.
Cuver, M., 90.

Dacier, 50, 261, 282, 311, 368 s., 385.
Dante, 17, 35, 256.
Demócrito, 255, 372.
Despréaux, 282, 370.
Diceógenes, 300.
Dídimo, 61.
Diels, 319, 329.
Diodoro de Sicilia, 205, 323.
Diógenes Laercio, 14 s., 246, 334.
Dionisio de Halicarnaso, 313.
Dollinger, H., 110.
Duentzer, 30, 33.
Düring, Ing., 10 s., 15.

Edmonds, J. M., 250.
Elebodio (Ellebode, N. van), 29, 32, 37, 305, 356 s., 383, 385.
Eliano, 249, 275.
Else, G. F., 8, 10, 23, 27, 30, 32, 109, 243, 247 ss., 261, 263 ss., 267 s., 272, 274 ss., 278 s., 280 ss., 284, 290, 294, 297 ss., 302, 304 ss., 318, 321, 326, 329, 379 ss., 421.
Empédocles, 247, 320, 329 s.
Entrambasaguas, J. de, 73.
Epicarmo, 250, 252, 257, 259, 261.
Epicteto, 92.
Ercilla, 324.
Escalígero, J., 61, 285.
Escobar y Mendoza, 332.
Espinosa Pólit, A., 294.
Esquilo, 77, 92, 258, 282, 288, 301, 307, 325, 334.
Esténelo, 250, 321.
Estrabón, 9.
Estrada, J. M.ª de, 111.
Euclides el Viejo, 322.
Eurípides, 13, 61, 109, 247, 268, 275, 283, 287, 291, 295 s., 301, 307, 309 s., 332 s., 389.
Eusebio, 61.
Eustracio, 14, 61.

Feijoo, 8 s., 122 s.
Ficino, Mars., 17.
Filón Hebreo, 61.
Filóstrato, 61.
Filóxeno de Citera, 250.
Finsler, 275.
Firmin-Didot, 22.
Fitzmaurice-Kelly, J., 53.

Flórez Canseco, C., 21, 30, 50 ss., 54-60, 64 ss., 72 ss., 89 ss., 104, 111, 281 s., 285, 289 ss., 293, 295, 299 s., 304, 309, 315, 326, 333.
Forchhammer, 27.
Forderer, M., 256.
Formis, 252, 261.
Foulis, R., 21, 315.
Fracchetta, G., 360 s., 385.
Franceschini, E., 24.
Friedländer, 291.
Fyfe, W. H., 22, 94.

Galeno, 364.
Galileo, 38.
Gallardo, B. J., 50, 70 ss.
Gallavotti, C., 22.
García Bacca, J. D., 91-110.
García Fernández, J., 327.
García Lorca, F., 321 s.
García Yebra, V., 271.
Gelio, 279.
Gentili, Sc., 362 s.
Gigon, O., 22, 99, 109, 261, 277, 302, 312 s., 316, 329, 331, 333, 385.
Gilmore, M. P., 17.
Giordano, O., 47.
Giraldi, G., 352 s., 382, 385, 391.
Goethe, 110, 290.
Goldoni, 256, 273.
Gómez Hermosilla, J., 52.
Gomperz, 29 s., 33, 302.
González Palencia, A., 53.
González de Salas, J. A., 53 s., 70, 282.
Goya y Muniain, J., 21, 26, 53, 63 ss., 70, 73-91, 95, 245, 272 s., 276 s., 280, 287 ss., 293, 295 ss., 299, 305, 307 ss., 313, 315, 319 s., 324 s., 327, 329, 332 s., 335, 397 ss.
Gracián de Alderete, D., 52.
Graefenhan, 33, 328.
Guarini, B., 362 s., 383, 385.
Gudeman, A., 22, 28, 244 s., 249, 253, 281, 290, 296, 379, 385, 421.
Gustá, 88.

Haigh, A. E., 290.
Hardy, J., 22, 27 s., 30 ss., 94, 99, 104, 109, 115, 121, 248, 253, 261 s., 268, 272, 276 ss., 290, 296, 299, 302, 305 s., 307 s., 312 s., 314 ss., 318 s., 322 s., 325, 330 ss., 366, 370, 372 s., 385, 387 s., 397 ss.
Harpocración, 61.
Hatzfeld-Dufour, 29.
Hegel, 312.
Hegemón de Taso, 250.
Heidegger, M., 92, 107.
Heinsio, D., 21, 33, 50, 52 ss., 61, 70 ss., 261, 277, 280 s., 305, 307 ss., 312 ss., 320, 323, 331.
Hermán Alemán, 34 s.
Hermann, 32.
Heródoto, 252 s., 323.
Herrick, M. T., 421.
Hesíodo, 61.
Hipias de Taso, 329.
Hipócrates, 61.
Hiponacte, 250.
Hölderlin, 92.
Homero, 93, 244, 248, 251 s., 255 ss., 259, 261, 271 ss., 293, 309, 319, 323, 326, 328 ss.
Horacio, 12 s., 77, 256, 260, 271 s., 281, 288, 294 s., 303, 310, 370.
Hume, D., 288.
Hurtado, J., 53.

Immisch, 30.
Iriarte, J., 62 s.
Isócrates, 279.

Jaeger, 256.
Jenarco, 247.

Jenófanes, 54, 92, 327.
Jenofonte, 52, 92 s., 334.
Jiménez Patón, B., 75.
Jones, J., 279, 294.
Jortin, 32.
Jovellanos, G. M. de, 74, 89.
Jovio, P., 123.
Juliano el Apóstata, 61.

Kant, 93, 94.
Kassel, R., 14, 22 ss., 246, 251, 258, 263, 275, 302, 308, 313, 315, 323, 395 ss.
Kirk, G. S., 327.
Kitto, H. D., 50.
Knebel, 29.

Lachmann, K., 368.
Lacombe, G., 24.
Landi, 24.
Langerbeck, H., 256.
Láscaris, J., 19 s.
Lázaro Carreter, F., 318.
Leopardi, 256.
Lesky, A., 252, 275, 281, 295 s., 301, 308.
Lessing, G. E., 283, 368 s., 383, 385.
Licofrón, 61.
Lida, M.ª R., 73.
Lipsio, 61.
Livio, T., 15.
Lobeck, 26.
Lobel, 26, 30, 246, 298.
Lombardi, B., 36, 352.
Lope de Vega, 61, 71 ss., 263, 276 s., 287, 319, 324.
López Pinciano, v. Pinciano.
Lovisini, F., 295.
Lozano, S., 52.
Lucas, D. W., 22.
Luciano, 51.
Luengo, M., 85 ss.
Luzán, 273.

Maas, P., 250.
Maeztu, R. de, 53.
Maggi (Madius), V., 31, 33, 36, 39 ss., 263, 352 s., 382, 385, 391, 398.
Magnete, 252, 261.
Maltzahn, W. von, 368.
Mantino de Tortosa, 34 s.
Manuzio, A., 17, 19.
Manuzio, P., 37.
Maranta, B., 354 s., 385.
Marco Aurelio, 92.
Marcos Burriel, A., 84.
Margoliouth, 19, 24.
Mariner, V., 50, 60-69, 70, 74 s., 77 ss., 95.
Mártir Rizo, J. P., 69-73.
Masdeu, 88.
Matheo, P., 73.
Matta, Abū Bišr, 18, 26, 34.
Mattioli, 262.
Menandro, 15.
Menardos, S., 22, 32.
Mendoza, 324.
Menéndez Pelayo, M., 51 s., 55, 60 ss., 69 s., 73, 82, 85 s., 89 s.
Menéndez Pidal, R., 34.
Metastasio, 273, 293, 299, 311, 324.
Metodio, San, 61.
Mette, H. J., 12.
Milá y Fontanals, 84.
Milton, J., 293, 366 s., 383, 391.
Minio-Paluello, 24.
Mnasíteo de Opunte, 334.
Moerbecke, G. de, 14, 16, 18, 23 ss., 34 s., 41 s., 65, 261, 334.
Moir, D., 50.
Molière, 273, 307.
Moliner, M.ª, 318.
Montano, G., 50.
Montiano, 273.
Montmollín, D. de, 10 s., 22.
Moraux, P., 334.
Morel, G., 21.
Moreto, 307.
Münzer, 13.

Nauck, 279, 290 s., 299 s., 307.
Neleo, 9.
Neoptólemo de Pario, 12, 294.
Newels, M., 72 s.
Nicócares, 250.
Nicolás Antonio, 61.
Niese, 323.
Nonno, 61.
Norville, Sr. de, 50.

Omont, H., 23.
Ordóñez das Seijas, A., 21, 49 ss., 53, 55-60, 64 ss., 72 ss., 90 s., 95, 277, 281, 312, 314 ss.
Ortega y Gasset, J., 53, 114.

Páez de Castro, J., 70.
Palacios, L.-E., 11.
Parménides, 92, 107.
Pazzi (Paccius), A. de, 19 s., 35 s.
Pellicer, 71.
Pérez de Oliva, H., 274.
Petisco, J., 85 ss.
Petrarca, 17, 35.
Piccolomini, A., 31, 49, 261, 360 s., 383, 385, 391.
Pigaffetta, F., 362 s., 385, 391.
Pigna, G. B., 354 s., 385.
Pinciano, 72, 263, 273, 364 s.
Píndaro, 61, 327.
Pistelli, 262.
Pittau, M., 22, 25, 27, 29 s., 33, 99, 109, 256, 258, 261 ss., 268 s., 272, 274 ss., 287, 291, 302, 306, 308, 313, 316.
Platnauer, 281.
Platón, 8, 16 s., 92, 108, 244 ss., 251, 255, 261, 264 ss., 271 s., 275 s., 279, 288, 297, 303, 315, 326, 332 ss., 356 s., 360 ss., 372.
Platón (comediógrafo), 321.
Plotino, 92.
Plutarco, 9, 92, 277, 334.
Poliido, 301, 304 s.
Porfirio, 16, 61, 297.
Proclo, 61, 259.

Queremón, 248.
Quevedo, F. de, 73, 92, 319.
Quintiliano, 319.
Quinto de Calabria, 61.
Quiónides, 252.

Rachet, G., 258.
Racine, J., 283 s., 366 s., 383.
Raven, J. E., 327.
Reiz, 28.
Rentius, Th., 29.
Ribadeneyra, P., 288.
Riccoboni, A., 34, 37 ss., 99, 123, 251, 253, 261, 263, 268, 277, 280, 282, 308 s., 312 s., 314, 316 s., 323, 328, 331, 362 s., 379, 383, 385, 393-417.
Riemschneider, W., 301.
Ritter, 30 ss., 253, 298.
Robortello, F., 20, 32, 35 s.
Rodríguez Adrados, F., 256.
Rose, 277.
Rostagni, A., 22, 245, 253, 361 ss., 266, 272, 274 s., 296, 374 s., 382 s., 385.
Ruiz de Elvira, A., 110.
Rzach, 323.

Salviati, L., 35 ss.
Samaranch, F. de P., 115-121.
Schadewaldt, W., 374 s., 383, 385.
Schiller, 110.
Schlesinger, E., 111-115, 331.
Schmidt, J., 334.
Schmidt, M., 33.
Schöne, H., 18.
Schrader, 307.
Schwyzer, 110.
Segalá, L., 93.
Segni, A., 263, 358 s., 385, 391.
Segni, B., 35, 49 s.
Séneca, L. A., 13, 73.

Sepúlveda, J. de, 123 s.
Sexto Empírico, 54.
Skalička, 318.
Sófocles, 61, 109, 258 s., 265, 289 s., 300, 306 s., 309 s., 325, 389.
Sofrón, 247.
Sosístrato, 334.
Sousa, E. de, 15, 255, 260, 268, 277, 280 s., 290, 310, 316, 368, 374, 379, 386.
Spengel, 26 s., 29, 33.
Sperone, S., 354, 358 s., 385.
Spingarn, J. E., 21, 34 s., 37.
Suaña, H., 55.
Suckow, 27.
Susemihl, F., 13, 22, 27, 29, 261 s.
Sykoutris, J., 22.

Tasso, B., 35.
Tasso, T., 362.
Temistio, 249, 253.
Teócrito, 252.
Teodectes, 279, 298, 301, 307.
Teofilacto, 61.
Teofrasto, 7, 9, 13, 92.
Tespis, 258.
Thurot, 29.
Timoteo de Mileto, 250, 320, 334.
Tiranión, 10.
Tirso de Molina, 263.
Tkatsch, J., 25 ss.
Tomás de Aquino, 34, 46, 49.
Torres Rámila, P., 71.
Tostado, El, 61.
Tucídides, 92, 252.
Tucker, 32.
Twining, 31, 33.
Tyrwhitt, 28, 30, 262.
Tzetzes, 61.

Ueberweg, 246, 296.
Uriarte, E. de, 85, 88 s.
Usener, H., 22.
Ussing, 33.

Vaamonde, Ldo., 288.
Vahlen, J., 18, 22, 27 ss., 253, 262, 279, 306 s., 309, 320, 326.
Valdivielso, 50.
Valgimigli, E., 24.
Valgimigli, M., 261 s., 264, 374.
Valla, G., 19, 31, 35, 309.
Varrón, 251.
Velázquez, 274.
Vettori, P., 36 s., 264, 283, 296 s., 354 s., 366, 383, 385, 391.
Vida, J., 370.
Vinaver, E., 283 s.
Virgilio, 251, 293, 299, 388.
Voilquin, J., 281.
Vorlaender, 29.

Waitz, Th., 301.
Waser, 307.
Weinberg, B., 19 ss., 35 ss., 295, 352, 354, 356, 358, 360, 362, 366.
Welcker, 28, 275.
Westphal, 29.
Wilamowitz, 250, 275, 320.
Winstanley, 33.

Zamora, 51.
Zeller, 30, 308.
Zozaya, A., 53-55, 91.

INDICE GENERAL

Págs.

INTRODUCCIÓN ... 12

I. *El texto griego* ... 12

1. La tradición manuscrita ... 12
2. La tradición impresa ... 18

II. *El texto griego de la presente edición* ... 23

III. *El texto latino* ... 34

1. Traducciones latinas de la *Poética* anteriores a la de Riccoboni ... 34
2. La traducción latina de Antonio Riccoboni ... 38

IV. *Traducciones castellanas de la «Poética»* ... 49

1. Ordóñez das Seijas - Flórez Canseco ... 49
2. Vicente Mariner ... 60
3. Una traducción inexistente (J. P. Mártir Rizo) ... 69
4. Goya y Muniain ... 73
5. J. D. García Bacca ... 91
6. Eilhard Schlesinger ... 111
7. Francisco de P. Samaranch ... 115
8. Sobre mi propia traducción ... 121

TEXTO TRILINGÜE (Griego - Latino - Castellano) ... 125

NOTAS A LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA ... 241

Págs.

APÉNDICES:

I. *Textos de Aristóteles o de sus comentaristas sobre la compasión, el temor y la catarsis* 339

II. *Sobre la interpretación de 49b27-28:* δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν 377

III. *Sobre la traducción latina de la «Poética» por Antonio Riccoboni* 393

BIBLIOGRAFÍA 419

1. Sobre Aristóteles en general 422
2. Ediciones, traducciones, comentarios y estudios de la *Poética* 424
3. Sobre temas o pasajes determinados de la *Poética.* 432
4. Sobre el teatro griego en general 436
5. Sobre la tragedia griega 439
6. Sobre Esquilo, Sófocles, Eurípides 446
7. Sobre teorías poéticas y literarias relacionadas con la *Poética* de Aristóteles 450
8. Otras obras 457

RELACIÓN DE TÉRMINOS GRIEGOS 465

ÍNDICE ANALÍTICO 471

ÍNDICE DE AUTORES 535